

CELINA LEAL DOS SANTOS

**A POETIZAÇÃO DO ESPAÇO NOS SERTÕES
DE EUCLIDES E ROSA**

**PROGRAMA DE ESTUDOS PÓS-GRADUADOS
EM LITERATURA E CRÍTICA LITERÁRIA
PUC-SP**

**SÃO PAULO
2006**

CELINA LEAL DOS SANTOS

**Dissertação apresentada como exigência parcial
para obtenção do grau de Mestre em Literatura e
Crítica Literária à Comissão Julgadora da
Pontifícia Universidade Católica de São Paulo,
sob a orientação da Prof.^a Dr.^a Maria Aparecida
Junqueira.**

São Paulo

2006

Aos meus pais, Maria e Henrique.

A meu filho, Tiago Henrique.

Ao meu irmão, Paulo; minha cunhada, Vânia;
tio Natal; sobrinhos; tios; primos e afilhados.

Às amigas Maria Luiza Carlini de Lima e
Valéria Vassolér.

À Prof.^a Dr.^a Maria Aparecida Junqueira.

Agradecimentos

A Deus, por dar forças nesta caminhada, e à minha família.

À Secretaria da Educação do Estado de São Paulo, pela Bolsa de Estudos concedida e à Diretoria de Ensino – Região Santo André, pelo acompanhamento como bolsista.

A todos aqueles que, de uma forma ou de outra, incentivaram-me:

À Professora Ondina Ventura dos Santos, pelas informações prestadas.

À equipe da E.E. “Pe. Agnaldo Sebastião Vieira” – diretora, Prof.^a Sônia Maria Suprício Ortêncio; vice-diretora, Prof.^a Ana Lúcia Emiliano Dalben; coordenadora pedagógica Prof.^a Sílvia Antoniacci; ao ex-diretor Prof. Hélio Pinto. Aos amigos professores, funcionários e alunos que me acompanharam na trajetória do Curso.

Aos Professores: Mestre Esdras Pinto da Silva, Dr. João José Curi, Mestre Camilo Lafalce, pelo incentivo em tempos idos.

À Prof.^a Mestra Sueli Barreiro Fernandes e ao Frei Mestre Odair Verussa, pelo apoio no ano de 2004, e ao Frei João Rodrigues Dias, nos dias atuais.

À coordenação, aos professores e à secretária, Ana Albertina, do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária, da PUC/SP.

Aos amigos mestrandos, em especial, Ana Paula de Oliveira Pereira.

À Prof.^a Dr.^a Beatriz Berrini e ao Prof. Dr. Osvando José de Andrade pelas indicações bibliográficas, sobretudo relacionadas com *Grande Sertão: Veredas*.

Às Professoras: Dr.^a Vera Lúcia Bastazin, Dr.^a Helena Bonito Couto Pereira e Dr.^a Olga de Sá (suplente), por aceitarem o convite para participar da Banca Examinadora.

À Prof.^a Dr.^a Maria Aparecida Junqueira, pela dedicada orientação.

Banca Examinadora:

.....

.....

.....

RESUMO

O objetivo desta pesquisa é mostrar como se constrói o espaço nas narrativas: *Os Sertões*, de Euclides da Cunha e *Grande Sertão: Veredas*, de João Guimarães Rosa. Intenta-se refletir sobre os seguintes problemas: Que elementos compõem o espaço em *Os Sertões* e *Grande Sertão: Veredas*? Como os múltiplos espaços influenciam nos elementos componenciais da narrativa e vice-versa? De que forma o SERTÃO pode se tornar o elemento aglutinante da espacialidade em *Os Sertões* e *Grande Sertão: Veredas*? Consideram-se basilares para esta pesquisa o estudo de Gaston Bachelard, o de Antonio Dimas e, o de um terceiro, Milton Santos, tomado de empréstimo à Geografia. Do último, serão extraídos conceitos-chave como a concepção de *espaço*, *lugar* e *paisagem*. O capítulo I trata dos elementos espaciais que compõem *Os Sertões*; o capítulo II aborda os elementos espaciais relativos à *Grande Sertão: Veredas* e, em seguida, no capítulo III, propõe-se uma avaliação dos elementos espaciais comuns a ambas as narrativas, também busca-se apreender como o SERTÃO se torna o elemento aglutinante dessas espacialidades. O sertão é destacado, nesse trabalho, como macro-espaço, dividido em micro-espaços representados por elementos naturais formados pelo aquático, pela flora e pela fauna. Quanto aos espaços artificiais, salientam-se as construções que envolvem a fazenda, o sítio, a casa, o sobrado, a choupana, a igreja, o cemitério, a cadeia, seja do ponto-de-vista interior, seja do exterior. Assim, procurou-se resgatar traços da criação espacial, envoltos em um discurso híbrido de jornalismo, geologia, ciências, história, sociologia e literatura, em *Os Sertões*, assim como manifestações latentes da criação espacial em *Grande Sertão: Veredas*.

Palavras-chave: sertão; sertanejo; espaço; lugar; construção; natureza.

ABSTRACT

The objective of this survey is to demonstrate the construction of setting in the narratives: *Os Sertões*, by Euclides da Cunha and *Grande Sertão: Veredas*, by João Guimarães Rosa. The intention is to elaborate on the following problems: What elements make up the setting in *Os Sertões* and *Grande Sertão: Veredas*? How do the multiple settings influence the basic elements of the narrative and vice-versa? In what way could the BACKLANDS take on the grouping effect in *Os Sertões* and *Grande Sertão: Veredas*. The studies of Gaston Bachelard, of Antonio Dimas and, thirdly, of Milton Santos will be considered basic to this survey, as well as borrowing from geography. Finally, key-concepts will be extracted, such as the concept of setting, place and landscape. Chapter I deals with the elements of setting that make up *Os Sertões*; chapter II covers the elements of setting relative to *Grande Sertão: Veredas* and, following these, chapter III proposes an evaluation of the elements of setting common to both narrative. It also seeks to learn how the BACKLANDS becomes a grouping element of these settings. The backlands is distinguished in this work, as a macro-setting, divided into micro-settings represented by natural elements formed by water, by flora and by fauna. The artificial settings are distinguished by the constructions that revolve around the plantation, the farm, the house, the two-story house, the cabin, the church, the cemetery, and the jail. The point of view of these elements can be either exterior or interior. Thus, this work seeks to rescue aspects of the creation of setting, surrounded in a hybrid discussion of journalism, geology, science, history, sociology and literature in *Os Sertões*, as well as latent manifestations of the creation of setting in *Grande Sertão: Veredas*.

Key-words: backlands; backwoodsman; setting; place; construction; nature.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	09
-----------------	----

CAPÍTULO I - O ESPAÇO EM OS SERTÕES 23

1. O Homem: Euclides da Cunha.....	24
2. Grandes Espaços em <i>Os Sertões</i>	30
2.1. O sertão e a cidade.....	30
2.2. Outros Estados da Federação.....	37
3. Elementos integrantes dos espaços naturais em <i>Os Sertões</i>	37
3.1. Espaços aquáticos.....	38
3.2. O espaço vegetal	48
3.3. A relação espaço / animais.....	54
4. Espaço rural construído em <i>Os Sertões</i>	59
5. Pequenos espaços construídos em <i>Os Sertões</i>	67
6. O espaço doméstico em <i>Os Sertões</i>	75

CAPÍTULO II – O ESPAÇO EM GRANDE SERTÃO: VEREDAS

1. O Homem: Guimarães Rosa.....	79
2. Grandes Espaços em <i>Grande Sertão: Veredas</i>	84
2.1. O sertão e a cidade	85
2.2. Outros Estados da Federação	89
3. Elementos integrantes dos espaços naturais em <i>Grande Sertão: Veredas</i>	90
3.1. Espaços aquáticos.....	91
3.2. O espaço vegetal	96
3.3. A relação espaço / animais	101
4. Espaço rural construído em <i>Grande Sertão: Veredas</i>	107
5. Pequenos espaços construídos em <i>Grande Sertão: Veredas</i>	121
6. O espaço doméstico em <i>Grande Sertão: Veredas</i>	128

CAPÍTULO III – SERTÕES DE ESPAÇOS UNOS E DIVERSOS

1. Espaços naturais.....	135
--------------------------	-----

2. Espaços construídos.....	142
3. O espaço da memória.....	151
4. Ângulos de visão espacial.....	155
5. O SERTÃO nas duas narrativas.....	157
 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	 166
 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	 172

INTRODUÇÃO

Liso, teso, contido, abrupto, o ritmo das frases; tensos e densos os períodos detonativos. Viajar com eles a gente viaja na eternidade dos sertões, no boleio dos verbos incendiados, substantivados, chamejantes, gementes. E vão passando mares de pedras, raízes que são galhos, investidas, agalopadas, tiroteios, terremotos, arrancos e espantos. São os sertões estremecidos nas suas bases revolvidas, arrancadas, que se entregam aos leitores sensibilizados. Dos dois eu já fiz o meu mobral do entendimento, o meu curso completo de brasilidade, minha universidade de misérias e grandezas ao ar livre, iluminando os cantos escuros que ainda existiam nos socavões da minha ignorância. Aprendi com a luz, que tanto veio de Euclides como de Rosa. Sagrado, emotivo, euclidianizado, ambos nas suas sagrações sinfônicas me conscientizam e assim eu parto, nas cargas que descem e vêm do sertão, com o Conselheiro ou com Riobaldo, para os picos, para os cimos, filtrando chumbo na alma alada, ouropéis nos galopes e tropelias arreios prateados, nas esporas clareadas.

(Dantas, Paulo. *Revista da USP* – mai., 2006)

Para escrever *Os Sertões*, Euclides da Cunha (1866 – 1909) empenhou-se durante cerca de cinco anos. A primeira edição de *Os Sertões* veio a lume em 1902. Na escrita de *Grande Sertão: Veredas*, João Guimarães Rosa (1908 – 1967) dedicou-se também por quatro anos. O romance foi publicado pela primeira vez em 1956. As duas obras-primas demonstram não só genealidade, mas determinação e esforço, em que cada elemento da narrativa foi cuidadosamente planejado.

Fruto desse planejamento é a gênese do espaço euclidiano e rosiano. Dentre os elementos da narrativa, o espaço ganha amplitude por envolver o *sertão*, signo complexo, espaço literário simbólico e multifacetado, composto por espaços múltiplos. O objetivo desta pesquisa é mostrar como se dá a construção do espaço nas narrativas: *Os Sertões* e *Grande Sertão: Veredas*. Demonstraremos, ainda, como o SERTÃO se converte no maior ícone da espacialidade, assim como suas relações em ambas as obras.

É importante observar que as teorias sobre o espaço não se encontram devidamente sistematizadas em Literatura, conforme nos afiança Antonio Dimas. Poucas são as obras que se dedicam à análise do espaço, não que esse estudo seja novo, em si, porém ainda carece de uma sistematização possibilitadora de encaminhamentos para a prática analítica com alicerces mais sólidos e aprofundados. O que, normalmente, ocorre em relação ao espaço romanesco fica sintetizado nas afirmações de Dimas (1987, p. 6):

Entre as várias armadilhas virtuais de um texto, o espaço pode alcançar estatuto tão importante quanto outros componentes da narrativa, tais como foco narrativo, personagem, tempo, estrutura etc. É bem verdade que, reconhecemos logo, em certas narrações esse componente pode estar severamente diluído e, por esse motivo, sua importância torna-se secundária. Em outras, ao contrário, ele poderá ser prioritário e fundamental no desenvolvimento da ação, quando não determinante. Uma terceira hipótese ainda, esta bem mais fascinante!, é a de ir-se descobrindo-lhe a *funcionalidade* e *organicidade* gradativamente, uma vez que o escritor soube dissimulá-lo tão bem a ponto de harmonizar-se com os demais elementos narrativos, não lhe concedendo, portanto, nenhuma prioridade. Em resumo: Cabe ao leitor descobrir onde se passa uma ação narrativa, quais os ingredientes desse espaço e qual sua eventual função no desenvolvimento do enredo.

Nesta pesquisa, intentaremos resolver o seguinte problema: Que elementos compõem o espaço em *Os Sertões* e *Grande Sertão: Veredas*? Como os múltiplos espaços influenciam nos elementos componenciais da narrativa e vice-versa? De que

forma o SERTÃO pode se tornar o elemento aglutinante da espacialidade em *Os Sertões* e *Grande Sertão: Veredas*?

Dentre os estudos sobre o espaço literário, dois serão basilares em nossa pesquisa: o de Gaston Bachelard e o de Antonio Dimas, um terceiro, não menos importante, o de Milton Santos, tomado de empréstimo à Geografia. Dele, extrairemos conceitos-chave como a concepção de *espaço*, *lugar* e *paisagem*. Embora a teoria literária sobre o espaço nos forneça elementos preciosos para o estudo do espaço, ela, ainda, é escassa, o que nos leva a recorrer à Geografia, entretanto, nosso compromisso não é o estudo preso ao espaço real, a uma proposta de estudo geográfico, nossa leitura é literária.

Aludiremos a *Os Sertões* como gênero literário híbrido, seguindo o exemplo de Alfredo Bosi (1972, p. 348) que afirma:

É preciso ler esse livro singular sem a obsessão de enquadrá-lo em um determinado gênero literário, o que implicaria em prejuízo paralizante. Ao contrário, a abertura a mais de uma perspectiva é o modo próprio de enfrentá-lo”.

Levaremos em conta também Leopoldo M. Bernucci (*apud* CUNHA, 2001, p. 44) que, no prefácio realizado para uma das mais novas edições de *Os Sertões*, editada em São Paulo, pela Imprensa Oficial do Estado, considera o texto mais próximo à epopéia, por apresentar “uma série de quadros épicos”. Ademais, aliada aos quadros épicos, a tragédia, também se faz presente.

A gama de estudos realizados por Euclides da Cunha, durante os anos em que preparou os manuscritos para a primeira edição de *Os Sertões*, recebe influência, ainda, não só de suas crenças científicas e de sua formação como engenheiro militar, mas também de seu trabalho como correspondente do jornal “O Estado de São Paulo”, em Canudos, durante a guerra. Como reflexo de sua formação acadêmica e atuação profissional, o jornalista-engenheiro-escritor hibridiza, magistralmente, o seu discurso, numa criação rara e impossibilitadora de enquadramentos.

Duas hipóteses nortearão este trabalho: 1- O modo de operar a construção espacial nas narrativas de *Os Sertões* e *Grande Sertão: Veredas* decorrem do discurso científico, em *Os Sertões* e do discurso ficcional, em *Grande Sertão: Veredas*, porém a verossimilhança parece indicar uma solução comum a ambas as

narrativas; 2- Os diferentes espaços confluem para o macro-espaço representado pelo sertão. Em ambas as obras, o sertão exerce o poder de modificar a narrativa, não significa somente o espaço geográfico, mas ganha uma nova dimensão gerada pela construção literária.

Num primeiro momento, o foco desta pesquisa será a construção do espaço em *Os Sertões*. Enfocaremos tanto a primeira parte da obra, denominada, por Euclides da Cunha, “A Terra”, que diz respeito diretamente às questões espaciais; como a segunda e terceira partes, respectivamente, *O Homem* e *A Luta*, que oferecem um rico material para a análise do espaço, em relação a outros elementos da narrativa. Pretende-se avaliar quais as propriedades lingüísticas que levam à objetividade no uso de termos emprestados à Geologia, à Física, à Química, enfim, às ciências de modo genérico e quais conservam traços da estética literária, sempre em referência ao espaço.

Da análise dos elementos imanentes ao texto, procurar-se-á, num segundo momento, estabelecer até que ponto eles ratificam ou não os postulados cientificistas contidos no estudo sincrônico referente ao final do século XIX: o racionalismo, a hereditariedade, o Determinismo, o Positivismo, enfim, de que forma esses princípios atuam em *Os Sertões*, alterando o olhar do autor sobre o meio físico.

Guimarães Rosa, como poliglota, médico, diplomata e, sobretudo, um dos autores da Literatura mundial, venceu o regionalismo e ultrapassou as fronteiras criadas pelo homem, alcançando a sublimidade do âmago do ser humano universal. Suas personagens circulam pelo espaço sertanejo e é nele que fixaremos nossa atenção. Primeiramente, procuraremos selecionar os elementos que compõem o espaço e discorreremos brevemente sobre eles, no romance *Grande Sertão: Veredas*. Em segunda instância, procuraremos mostrar como o espaço exerce influência nas ações das personagens; percebe-se, na imanência textual, a estruturação da espacialidade, depreendida do ethos de Riobaldo, enquanto narrador-personagem. A relação espacial com outros elementos da narrativa, no caso de *Grande Sertão: Veredas*, pressupõe a análise dos recursos de linguagem utilizados por Guimarães Rosa, à luz das palavras de Alfredo Bosi (1972, p. 486):

Toda voltada para as forças virtuais da linguagem, a escritura de Guimarães Rosa procede abolindo intencionalmente as fronteiras entre narrativa e lírica, distinção batida e didática, que se tornou, porém, de uso embaraçante para a abordagem do romance moderno. *Grande Sertão: Veredas* e as

novelas de *Corpo de Baile* incluem e revitalizam recursos da expressão poética: células rítmicas, aliterações, onomatopéias, rimas internas, ousadias mórnicas, elipses, cortes e deslocamentos de sintaxe, vocabulário insólito, arcaico ou de todo neológico, associações raras, metáforas, anáforas, metonímias, fusão de estilos, oralidade. Guimarães Rosa só inventou depois de ter feito o inventário dos processos da língua.

Por conseguinte, para se avaliar o espaço rosiano, torna-se necessário um olhar para o jogo de recursos literários empregados como processos de construção da narrativa.

Para se proceder à análise de *Os Sertões* e *Grande Sertão: Veredas*, no tocante ao espaço, isolaremos, num primeiro momento, as duas obras e, em seguida, investigaremos os elementos relacionais no espaço delineados em ambas as narrativas.

Com referência à construção do espaço no romance, Gaston Bachelard (1993, p. 189) indica a possibilidade de composição de um espaço que ultrapasse o geográfico e atinja o “signo do infinito”. Nas palavras do próprio teórico,

Poderíamos dizer que a imensidão é uma categoria filosófica do devaneio. Sem dúvida, o devaneio alimenta-se de espetáculos variados; mas por uma espécie de inclinação inerente, ele contempla a grandeza. E a contemplação da grandeza determina uma atitude tão especial, um estado de alma tão particular que o devaneio coloca o sonhador fora do mundo próximo, diante de um mundo que traz o signo do infinito.

Na análise comparatista entre *Os Sertões* e *Grande Sertão: Veredas*, a presença do narrador em cada uma das obras se fará fundamental, pois em suas falas o espaço se presentifica, conforme Bakhtin (2002, p. 119 - 120):

As palavras das personagens, possuindo no romance, de uma forma ou de outra, autonomia semântico-verbal, perspectiva própria, sendo palavras de outrem numa linguagem de outrem, também podem retratar as intenções do autor. Além disso, as palavras de um[a] personagem quase sempre exercem influência (às vezes poderosa) sobre as do autor, espalhando nelas palavras alheias (discurso alheio dissimulado do herói) e introduzindo-lhe a estratificação e o plurilingüismo.

Na impossibilidade de precisar cientificamente os limites entre realidade e ficção, na investigação do *corpus*, pois na criação literária há momentos em que ambas se mesclam, o conceito de verossimilhança evitará as imprecisões. Nas fronteiras de cruzamento entre realidade e ficção, impera a liberdade criadora na seleção dos componentes espaciais.

De Todorov (2003, p. 118), utilizaremos o conceito de verossimilhança. No dizer do próprio teórico:

[...] São estes os dois níveis essenciais do verossímil: o verossímil como lei discursiva, absoluta e inevitável; e o verossímil como máscara, como sistema de procedimentos retóricos, que tende a apresentar essas leis como submissões ao referente.

É da relação com o verossímil, construído por Euclides da Cunha e Guimarães Rosa, que brotam o espaço literário e os demais elementos das narrativas.

Se considerado como cenário, o espaço precisa ser observado enquanto elemento móvel e dinâmico, porque a interação com as personagens e os próprios elementos da natureza, utilizados pelo autor ao criar a ficção, modificam-no. Sabemos que há trabalhos que pontuam os elementos espaciais pertencentes aos mapas geográficos constantes em *Os Sertões* e *Grande Sertão: Veredas*, por exemplo: na biografia euclidiana publicada nos *Cadernos de Literatura Brasileira*, Roberto Ventura (2002, p. 29) escreve sobre a 1ª edição de *Os Sertões*: “é ilustrada com desenhos de paisagens e mapas geológicos, botânicos e geográficos, inspirados nas viagens de exploração científica, além de trazer fotografias de Flávio de Barros”. Também, foi por intermédio de Euclides da Cunha que o Estado-Maior do exército recebeu uma cópia de um mapa inédito da região de Canudos, o qual Euclides conseguira de seu colega Teodoro Sampaio, da secretaria de Agricultura, Comércio e Obras Públicas que havia trabalhado na Bahia, em 1880. Em encarte de autoria de Claude Santos, também para os mesmos *Cadernos de Literatura Brasileira*, há o mapa dos principais lugares de onde Euclides acompanhou a guerra, de 16 de setembro a 3 de outubro de 1887. O mapa foi feito pela Comissão de Engenharia da 4ª Expedição Militar contra o Arraial de Canudos e publicado na 1ª edição de *Os Sertões*, em 1902. As atuais reproduções dos mapas contam com o auxílio de técnicas modernas que os tornam mais nítidos e fáceis de se ler.

Sobre *Grande Sertão: Veredas*, há obras como o *Itinerário de Riobaldo Tatarana*, de Alan Viggiano (1974), que traça o caminho seguido pelo narrador-personagem em suas andanças com o grupo jagunço nos sertões mineiros até o sul baiano. Francis Utéza (1994, p. 79 – 80), em *Metafísica do Grande Sertão*, publica dois mapas: a *Carta de Minas Gerais* e o *Quadro Geográfico de Grande Sertão: Veredas*. No segundo, há um maior detalhamento das marcas de lugares importantes na narrativa.

Willi Bolle (2004) publica, em *grandesertão.br*, sete mapas: Mapa 1: Os sertões do Brasil, em Euclides da Cunha e em Guimarães Rosa (p. 51); Mapa 2: Esboço geográfico do sertão de Canudos (p. 57), é um dos mapas publicados em *Os Sertões*; Mapa 3: O cenário de *Grande Sertão: Veredas*, segundo Poty (p.61), trata-se de uma leitura metafísica do romance; Mapa 4: Introdução à topografia real e fictícia de *Grande Sertão: Veredas* (p.69); Mapa 5: Topografia da jagunçagem – *in medias res*; Mapa 6: Topografia da jagunçagem – iniciação de Riobaldo e Mapa 7: Topografia da jagunçagem – chefia de Riobaldo. Desses, auxiliaram-nos em nossa pesquisa, os Mapas 4 e 5 pelo detalhamento neles apresentados.

Os mapas de *Os Sertões* e *Grande Sertão: Veredas* nos mostram a contribuição da geografia, porém o enfoque desta pesquisa estará centrado no universo da criação literária. Os mapas de *Os Sertões* traduzem o cenário real da luta, porém em *Grande Sertão: Veredas*, gera-se uma cartografia literária, misto de ficção e realidade.

Assim, as definições de espaço propostas por Milton Santos serão muito úteis, porque a objetividade dimensional que apresentam fica validada pelo rigor exigido na pesquisa científica literária. A leitura de textos desse autor proporciona-nos uma melhor precisão não só do modo de identificação do espaço com seus componentes – “objetos geográficos, naturais e artificiais” (SANTOS, 1985, p. 1), mas também do modo de conjugá-los à sociedade, o que nos leva a observar as obras literárias e, de modo especial, o objeto de nosso estudo sob a perspectiva de conjuntos dinâmicos, alterados em consonância com as ações das personagens.

Em *Espaço e Método*, Milton Santos (1988, p.26) assim define o espaço: “não é só formado pelas coisas, os objetos geográficos, naturais e artificiais, cujo conjunto nos dá a Natureza. O espaço é tudo isso, mais a sociedade: cada fração da natureza abriga uma fração da sociedade atual.” Segundo Mabojunge (*apud* SANTOS, 1988, p. 26), o espaço pode ser de três tipos: absoluto, relativo e relacional:

[...] Em primeiro lugar, pode ser visto num sentido absoluto, como uma coisa em si, com existência específica, determinada de maneira única. É o espaço do agrimensor e do cartógrafo, identificado mediante um quadro de referências convencional, especialmente as latitudes e as longitudes. Em segundo lugar, há o espaço relativo, que põe em relevo as relações entre os objetos e que existe somente pelo fato de esses objetos existirem e estarem em relação uns com os outros. Assim, se tivermos três localidades A, B, C, estando os dois primeiros fisicamente próximos, ao passo que C está longe mas dispõe de melhores meios de transporte para A, é possível dizer, em termos relativos espaciais que as localidades A e C estão mais próximas en-

tre si do que A e B. Em terceiro lugar, há o espaço relacional, onde o espaço é percebido como conteúdo e representando no interior de si mesmo outros tipos de relação que existem entre objetos [...].

Transpondo-se tais definições para a Literatura, sobretudo no tocante aos espaços relativo e relacional, investigaremos sua presença em *Os Sertões* e *Grande Sertão: Veredas*. Isso requererá uma observação atenta dos “objetos geográficos” oferecidos pela Natureza de modo natural ou artificial e a consideração de que é o olhar do narrador ou de determinadas personagens que inferirá sobre a Natureza. Tentaremos fixar tais elementos pela voz que os autores Euclides da Cunha e Guimarães Rosa emprestam às personagens.

Outra observação tomada de empréstimo do geógrafo Milton Santos (1985, p. 2) é a de *lugar*, considerado por ele como um “objeto ou conjunto de objetos.” Ao trabalhar a questão espacial torna-se difícil não se fazer referência aos lugares. Há em Santos (1985, p. 61) uma outra definição importante para os estudos do espaço geográfico, a qual pode ser adaptada à Literatura, pois cabe-lhe muito bem, guardadas as variações pertinentes a ciências distintas em sua natureza. Trata-se da conceituação de *paisagem*: “Tudo aquilo que nós vemos, o que nossa visão alcança, é a paisagem. Esta pode ser definida como o domínio do visível, aquilo que a vista abarca. Não é formada apenas de volumes, mas também de cores, movimentos, odores, sons etc”.

A definição de *paisagem* abre caminho à linguagem tratada de modo poético, porque as onomatopéias, prosopopéias, aliteraões, dentre outras figuras de linguagem, podem passar a compor a criação paisagística, conforme tentaremos demonstrar em *Os Sertões* e em *Grande Sertão: Veredas*. Pedro Xisto (1991, p. 120), por exemplo, no ensaio “À busca da poesia”, contido no livro *Guimarães Rosa*, organizado por Eduardo F. Coutinho, declara sobre *Grande Sertão: Veredas*: “[...] O romance que se revitaliza em poesia. A poesia que se multiplica em romance. Literatura do sertão? Antes, sertão da literatura”.

Ao se tratar da construção espacial, numa relação mais ampla em que se fundem “tempo-espaço”, o espaço-sertão se constrói em conformidade com o cronotopo bakhtiniano:

No cronotopo artístico-literário ocorre a fusão dos indícios espaciais e temporais num todo compreensivo e concreto. Aqui o tempo condensa-se, comprime-se, torna-se artisticamente visível; o próprio espaço intensifica-se,

penetra no movimento do tempo, do enredo e da história. Os índices do tempo transparecem no espaço, e o espaço reveste-se de sentido e é medido com o tempo. Esse cruzamento de séries e a fusão de sinais caracterizam o cronotopo artístico. (BAKHTIN, 2002, p. 211)

Embora o tempo não seja destacado em nosso objeto de estudo, a observação do espaço celeste vem, em geral, acompanhada de implicações temporais: dia ou noite, sol ou chuva, verão ou inverno, por exemplo, são elementos modificadores da espacialidade e, portanto, estarão presentes em nosso estudo.

Na primeira dimensão espacial, está, portanto, o geográfico; numa segunda dimensão, o espaço literário compreendido pelo olhar que o criador ficcional empreende sobre determinado objeto, quer seja ele parte de uma reconstrução do mundo real, quer seja tomado do mundo do devaneio. Muitas vezes, transpõe o limite geográfico, o limite daquilo que se vê é ultrapassado pela dimensão interior. Conforme Gaston Bachelard (1993, p. 189-90):

[...] o devaneio foge do objeto próximo e imediatamente está longe, além no espaço do além. Quando esse além é natural, quando não se aloja nas casas do passado, ele é imenso. E o devaneio é, poderíamos dizer, *contemplação primordial*.

O grande espaço natural composto pelo Sertão necessita de atenção redobrada, porque o sertão, enquanto espaço geográfico, resvala para a dimensão do devaneio, proposta por Bachelard, a qual requer uma pesquisa mais acurada e cautelosa no tratamento do espaço literário.

Vítor Manuel de Aguiar e Silva (1979, p. 290) nos lembra em sua clássica obra *Teoria Literária*:

Para tornar verossímil uma descrição centrada numa personagem, o romancista pode utilizar diversos pretextos e artifícios: mudanças de luminosidade (uma luz que se acende, o dia que desponta, o cair do crepúsculo, etc) que obrigam ou convidam a personagem a reparar nos seres, nos objetos e nas paisagens; deambulação da personagem ou na proximidade de uma janela que lhe permite ver o mundo exterior, ou num lugar morfológicamente adequado à visão de um grande espaço (alto de um monte, cimo de um edifício) etc.

Note-se que as alterações na luminosidade, utilizadas como recurso na descrição de cenas, podem interferir na narrativa, assim como a posição ocupada pelas personagens. É necessário verificar como as posições são alteradas pelo ângulo de

visão que se tem, de acordo com o plano que se ocupa e de que modo tais posições interferem no narrado.

As variações visuais, de acordo com os ângulos de visão, são tratadas também por Milton Santos (1988, p. 62), em “Paisagem e Espaço”:

Nossa visão depende da localização em que se está, se no chão, em um andar baixo ou alto de um edifício, num miradouro estratégico, num avião... A paisagem toma escalas diferentes e assoma diversamente aos nossos olhos, segundo onde estejamos, ampliando-se quanto mais se sobe em altura, porque desse modo desaparecem ou se atenuam os obstáculos à visão, e o horizonte vislumbrado não se rompe. A dimensão da paisagem é a dimensão da percepção, o que chega aos sentidos. [...]

Podemos observar que uma explicação completa a outra. O trecho final, transcrito de Vítor Manuel casa-se com todo o fragmento extraído de Milton Santos, ou seja, conforme o ângulo alcançado pela visão, de acordo com o lugar de onde se olha, a paisagem adquirirá características próprias. Quanto mais liberto o olhar, melhor a percepção espacial deflagrada. Por isso, olhar a cena, a partir de um ângulo superior, permite a visualização de uma imagem mais nítida, semelhante a uma lente bem regulada, cuja percepção se torna mais eficaz.

Dada nossa problemática de pesquisa e as considerações acima, primeiramente, dividiremos este estudo em dois capítulos preliminares. No primeiro, procuraremos demonstrar como se constrói o espaço em *Os Sertões*, levando-se em consideração os pressupostos naturalistas que permeiam a narrativa euclidiana e o discurso híbrido forma a narrativa. No segundo capítulo, analisaremos a construção espacial em *Grande Sertão: Veredas*, romance em que transborda o discurso poético.

Aventamos a possibilidade de os espaços confluírem para um macro-espaço representado pelo sertão e, em correspondência, o sertão poder ser dividido em micro-espaços representados pelos elementos naturais formados, por sua vez, pelo aquático (rios, lagos, veredas, córregos, cacimbas); pela flora (especialmente as caatingas, no sertão de Euclides e os buritizais e campos-gerais, no sertão de Rosa) e pela fauna (gado, cavalos, burros, cachorros e outros animais). Quanto aos espaços artificiais, destacaremos as construções que envolvem a fazenda, o sítio, a casa, o sobrado, a choupana, a igreja, o cemitério, a cadeia, dentre outros. Esses, por sua vez, podem ser analisados do ponto-de-vista interior ou exterior, contando com

dois elementos fundamentais para a observação de ângulos geométricos distintos: as portas e as janelas.

Procuraremos destacar os componentes espaciais, ao modo do *zoom* de uma câmera. Tal procedimento, a princípio, poderá tornar a leitura dos capítulos I e II um pouco mais densa, pois, ao salientar elementos espaciais, optamos por utilizar várias citações dos textos enfocados, a fim de tornar a análise mais fiel.

Em outra etapa da pesquisa, no capítulo III, propõe-se o que intitulamos de poética comparatista, ou seja, o olhar sobre o espaço estará mais refinado para se poder avaliar os elementos comuns a ambas as narrativas e adensar a análise de modo a refletir sobre as opções escriturais realizadas. Tentaremos verificar, como já foi dito, como o SERTÃO se torna o elemento aglutinante dessas espacialidades e como demonstrá-lo.

Há, ainda, de se observar em *Os Sertões* e *Grande Sertão: Veredas* a questão da influência da primeira sobre a segunda. Nesse sentido, podemos citar o poeta Paul Valéry (*apud* NITRINI, 2000, p. 132), na “Lettre sur Mallarmé”, ao tratar dos termos *originalidade* e *influência*:

Não há palavra que venha mais facilmente nem com mais freqüência sob a pluma da crítica que a palavra influência e não há de modo algum noção mais vaga entre as vagas noções que compõem o armamento ilusório da estética. Nada, entretanto, no exame de nossas produções, que interesse mais filosoficamente o intelecto e deva excitá-lo mais à análise que esta modificação progressiva de um espírito pela obra totalmente singular, engendrando conseqüências atuantes, impossíveis de serem previstas e, com freqüência, impossíveis de serem desvendadas. Sabemos, por outro lado, que esta atividade derivada é essencial à produção em todos os gêneros.

Ressaltamos que tratar o espaço em *Os Sertões*, num primeiro momento, e em *Grande Sertão: Veredas*, num segundo, para, depois, mostrar os interstícios espaciais que reconhecemos ser de importância em ambos, faz-se necessário para que os detalhes não se percam, pois mesmo que alguns não sejam operacionalizados no capítulo III, são de relevância para cada uma das narrativas, já que clarificam as nuances estilísticas da composição espacial. Frisamos, ainda, que a pesquisa sobre o espaço literário continua a ser uma proposta desafiadora, uma vez que além da ausência de sistematização dos estudos, há de se reconhecer que, em *Os Sertões* e *Grande Sertão: Veredas*, o espaço ocupa posição de destaque e não pode ser

relegado a um segundo plano, quando considerado em relação a outros elementos componenciais da narrativa.

CAPÍTULO I

O ESPAÇO EM OS SERTÕES

Impregnado pelo forte cientificismo predominante no final do século XIX e início do século XX, com a crença no Determinismo naturalista e adepto da recém instaurada República, que tanto o decepciona, Euclides da Cunha imprime sua marca pessoal na escritura de *Os Sertões*, ao propor, conforme Roberto Ventura (2002: 31), “a simbiose entre a terra e o homem”. Ao compor o espaço, Euclides lança o seu olhar sobre o sertão e esse ganha novas dimensões, transformando-se numa espécie subvertida de gigante Adamastor camoniano à brasileira. Transformado o Cabo no deserto, os homens do sertão enfrentavam-no tão bravamente, que passavam a fazer parte dele.

A primeira edição de *Os Sertões*, em 1902, fez de Euclides da Cunha um autor consagrado, porém de curta carreira, uma vez que foi assassinado em 1909. Euclides temia ser conhecido como autor de obra única, porém, sua revelação foi representada por *Os Sertões*.

Neste primeiro capítulo, procuraremos mostrar quais os elementos centrais na composição do espaço em *Os Sertões*. O texto percorrerá os grandes espaços, os espaços naturais, os espaços construídos ou artificiais, para, posteriormente, tratar dos espaços interiores, em oposição ao exterior e aos demais espaços presentes na narrativa. Vários topônimos, ou seja, nomes próprios dos lugares, serão utilizados, porém não procederemos à *toponímia* em si: “Estudo lingüístico ou histórico da origem dos topônimos”(FERREIRA, 1982, p. 1388).

A palavra-arte imortalizou Euclides da Cunha e Guimarães Rosa. Homens de vida intensa, cada qual revela arguta sensibilidade às condições de vida que atuam sobre o ser humano. Universalizados, encontram-se ao lado dos grandes nomes que, de alguma forma, contribuíram para a construção do legado cultural que ultrapassa as fronteiras do espaço e do tempo. Antes de iniciarmos o estudo do espaço euclidiano em *Os Sertões*, apresentemos Euclides da Cunha.

1. O HOMEM: EUCLIDES DA CUNHA

Os dados biográficos de Euclides da Cunha foram extraídos de pesquisa realizada durante dez anos por Roberto Ventura (2002, p. 14-48), e não concluída devido ao falecimento do pesquisador, organizada e publicada nos *Cadernos de Literatura Brasileira*, do Instituto Moreira Salles.

Euclides Rodrigues Pimenta da Cunha nasce na Fazenda Saudade, Rio de Janeiro, em 20 de janeiro de 1866. Filho de Manuel Rodrigues Pimenta da Cunha, contador de fazendas, e Eudóxia Alves Moreira.

Sua irmã Adélia Pimenta da Cunha nasce no dia 9 de agosto de 1868. A mãe de Euclides morre de tuberculose um ano após o nascimento da irmã. As crianças ficam com a tia materna Rosinda e seu marido, Urbano Gouveia, a tia morre em 1871. Passam a morar com os tios maternos Laura e Cândido José de Magalhães Garcez; estuda no Instituto Colegial Fidelense.

Em 1877, Euclides fica em Salvador, com a avó paterna, e frequenta o Colégio Bahia. Em 1879, passa a morar com o tio paterno Antônio Pimenta da Cunha, no largo da Carioca. Estuda nos colégios Anglo-Americano, Vitório da Costa, Menezes Vieira e Aquino, neste último tem aulas de Matemática com Benjamin Constant. Escreve seus primeiros poemas num caderno denominado *Ondas*.

No dia 4 de abril de 1884 publica no jornal “O Democrata”, dos alunos do Colégio Aquino, o primeiro artigo onde critica a construção da estrada de ferro, por destruir a natureza.

Frequenta em 1885 o primeiro ano do curso de Engenharia da Escola Politécnica. No ano seguinte, transfere-se para o curso de Estado-Maior e Engenharia Militar da Escola Militar, da Praia Vermelha, no bairro da Urca. Daí advêm suas idéias positivistas e evolucionistas e a “certeza do fim próximo da Monarquia” (2002, p. 16).

Em 1887, escreve para a revista da Família Acadêmica, dos alunos da Escola Militar, doente recebe licença para tratar-se. Visita as tias Adélia e Laura em São Fidelis.

Ao protestar contra a ausência de promoções para alferes-aluno desde 1885, quando da inspeção da tropa pelo ministro da Guerra, Tomás Coelho, tenta quebrar o

sabre-baioneta no joelho e, não conseguindo, atira-o ao chão, o que causou seu desligamento do exército.

Passa a escrever para o jornal “A Província de São Paulo” (atual “O Estado de São Paulo”), a convite do republicano Júlio Mesquita. Publica artigos como “A pátria e a dinastia”, “89”, “Atos e palavras” (oito crônicas políticas), em que se posiciona, também, ao lado do movimento republicano. Volta aos estudos de Engenharia na Escola Politécnica e continua a publicar em “A Província de São Paulo”. Em 16 de novembro de 1889, um dia após a Proclamação da República, vai à casa do major Frederico Sólton Sampaio Ribeiro e lá conhece sua futura esposa, Ana Emília Ribeiro, a Saninha. O major Sólton e seus colegas apóiam sua volta à Escola Militar, e, graças ao ministro da Guerra de então, Benjamin Constant, retorna. É promovido a alferes-aluno.

Em 1890, freqüenta a Escola Superior de Guerra e, em 14 de abril, é promovido a segundo-tenente. No jornal “Democracia”, do Rio de Janeiro, ataca atitudes dos republicanos, demonstrando suas primeiras decepções em relação ao novo regime e, em carta, ao pai, mostra-se descontente com Benjamin Constant, por nomear parentes e conhecidos para cargos públicos. Casa-se com Ana Emília.

No ano seguinte, fica um mês na Fazenda Trindade, pertencente ao pai, em Descalvado, interior paulista, para tratamento de saúde. Em 5 de junho morre Eudóxia, sua filha, com poucas semanas de vida. Freqüenta reuniões na casa do vice-presidente Floriano Peixoto, onde se prepara o contra-golpe da Marinha, que derruba o presidente Deodoro e nomeia Floriano para o seu lugar.

Em 8 de janeiro de 1892, conclui o curso de Estado-Maior e Engenharia Militar da Escola Superior de Guerra e em 9 de janeiro é promovido a tenente. A partir de fevereiro, estagia na estrada de ferro central do Brasil. Defende o Marechal Floriano, em artigos publicados no jornal “O Estado de São Paulo”. É nomeado professor de física, no cargo de auxiliar de ensino teórico da Escola Militar do Rio. Nasce o seu filho Sólton Ribeiro da Cunha, em 11 de novembro.

Em 1893, escreve artigo contra Floriano, e “O Estado de São Paulo” recusa-se a publicá-lo. Sofre de pneumonia, interrompendo as contribuições para o jornal. Em agosto, é novamente nomeado engenheiro na Estrada de Ferro Central do Brasil. No dia 26 de setembro, seu sogro, Sólton Borges é preso por quase um ano, acusado de

participar da revolta da Armada. Em 22 de dezembro, é designado para servir na Diretoria de Obras Militares, trabalha na construção de trincheiras litorâneas.

No ano de 1894, protesta no jornal “Gazeta de Notícias” contra a execução de presos políticos, o que lhe vale como punição a transferência para Campanha, em Minas Gerais, para adaptar o prédio da Santa Casa de Misericórdia para quartel do Regimento de Cavalaria, permanece no local até maio do ano seguinte. Em 18 de julho de 1884, nasce o filho Quidinho, Euclides Ribeiro da Cunha Filho.

Em 28 de junho de 1895, recebe licença do Exército, devido à tuberculose. Muda-se para a fazenda do pai. A partir de agosto torna-se engenheiro-ajudante na Superintendência de Obras Públicas em São Paulo. No dia 13 de julho de 1896 é reformado como tenente. Em agosto, visita São José do Rio Pardo, no interior paulista, como engenheiro do Estado, para fiscalizar a ponte sobre o rio e trabalha no 5º Distrito de Obras Públicas em São Carlos do Pinhal, também em São Paulo, além de fazer viagem de exploração ao rio Grande, divisa de São Paulo e Minas Gerais.

Em 4 de março de 1897, retoma sua colaboração ao jornal “O Estado de São Paulo”, ao escrever sobre a *Distribuição dos vegetais no estado*, de Alberto Loefgren. É indicado pelo botânico Loefgren, pelo geólogo Orville Derby e pelo engenheiro-geógrafo Teodoro Sampaio, para sócio correspondente do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo.

Publica, em 14 de março e 17 de julho, dois artigos sobre a derrota da 3ª Expedição do Exército a Canudos, intitulada “Nossa Vendéia”. Júlio de Mesquita o convida a cobrir a 4ª Expedição a Canudos como correspondente do jornal “O Estado de São Paulo”, e o presidente Prudente de Moraes nomeia Euclides, “adido do ministro da Guerra, marechal Carlos Machado Bittencourt” (2002, p. 23).

Euclides chega a Canudos em 16 de setembro de 1897 e permanece por 18 dias. Nesse tempo, visita as imediações e o povoado, recolhe material, como expressões e poemas populares, crendices e anotações dos diários dos combatentes, além de fazer apontamentos variados em sua caderneta. Doente, retira-se dois dias antes do término da luta, em 3 de outubro. Além de suas anotações, Euclides traz, para São Paulo, pedras baianas para a análise de Orville Derby e para Gabriel Prestes, diretor da escola Normal, traz o menino Ludgero, para adoção. Vai para Descalvado recuperar-se da saúde e aí começa a escrever *Os Sertões*.

O sogro, general Sólton Ribeiro, morre em 10 de janeiro de 1900 e, em maio, Euclides finaliza a primeira versão de *Os Sertões*; conclui o livro em São Carlos do Pinhal, onde estava, desde janeiro de 1901, como chefe do 5º Distrito de Obras Públicas. No dia 31 de janeiro de 1901, nasce o seu filho Manuel Afonso Ribeiro da Cunha, nessa data publica no “Estado de São Paulo” o artigo “O Brasil do século XIX”. Em 18 de maio, é inaugurada a ponte sobre o Rio Pardo e, em novembro, é transferido para o 2º Distrito de Obras Públicas, com sede em Guaratinguetá. Em 2 de dezembro, muda-se para Lorena.

A editora Laemmert propõe-se a publicar *Os Sertões*, após a rejeição de “O Estado de São Paulo” e do “Jornal do Comércio”. As primeiras provas são recebidas em 27 de janeiro de 1902. Nesse mesmo ano, viaja com o poeta Vicente de Carvalho e, mais tarde, com o secretário de Justiça do Estado, José Cardoso de Almeida e o pintor Pedro Calixto para a ilha de Búzios, onde o governo pretendia construir um presídio.

Saem as provas encadernadas de *Os Sertões*, e, em outubro, Euclides as envia ao amigo Francisco de Escobar, que as revisa, apontando diversos problemas gramaticais. Em novembro, são corrigidos, manualmente, por Euclides e pelos impressores da Companhia Tipográfica do Brasil, mais de 44 mil erros, em 1.200 volumes editados.

Em 2 de dezembro, sai a edição final e, no dia seguinte, José Veríssimo publica um artigo no “Correio da Manhã” em que “elogia *Os Sertões* como obra de literatura, história e ciência, mas faz reparos à sua escrita rebuscada e ao emprego de palavras técnicas.” Euclides revida defendendo “a aliança entre ciência e arte e o uso de vocabulário científico” (2002, p. 29). Coelho Neto escreve artigo em que elogia a obra do amigo, a obra é bem recebida também pelo crítico Araripe Júnior. Euclides começa a escrever a *História da Revolta*, sobre a rebelião da Marinha, de 1893-1894, porém interrompe ao ser nomeado, no ano seguinte, para chefiar a expedição ao alto Purus, passa a interessar-se por temas relacionados com a Amazônia. Em 9 de julho, sai a 2ª edição de *Os Sertões* e, em 21 de setembro, é eleito como membro da Academia Brasileira de Letras. Pede demissão da Superintendência de Obras Públicas, devido à redução dos salários.

Em 1904, trabalha como engenheiro fiscal da Comissão de Saneamento de Santos e mora no Guarujá, demite-se em setembro. Desempregado, colabora,

novamente, com o jornal “O Estado de São Paulo” e passa a escrever para “O País”, jornal do Rio de Janeiro. Em 1º de maio, no artigo “Um velho problema”, mostra-se favorável ao marxismo. Em 30 de dezembro, chega a Manaus, como chefe da Comissão Brasileira de Reconhecimento do Alto Purus, trabalho que conclui em 16 de dezembro de 1905, com a saúde bastante debilitada pela malária que contraiu em serviço.

Chega ao Rio, em 5 de janeiro de 1906. Em janeiro, publica artigo de denúncia contra o regime semi-escravo dos seringueiros, na revista Kosmos, “Entre os seringais”. Trabalha como adido do Barão de Rio Branco. Publica *Peru versus Bolívia*, pela Livraria Francisco Alves (8 artigos do “Jornal do Comércio”, de 9 de julho a 13 de agosto). Inicia a escrita de *Paraíso Perdido* sobre a Amazônia, obra incompleta e perdida com a sua morte. É recebido na Academia Brasileira de Letras em 18 de dezembro, com discurso proferido por Sílvio Romero. (Após a morte de Machado de Assis, em 1908, ocupa a presidência da Academia Brasileira de Letras, logo passando-a para Rui Barbosa.)

Publica, em janeiro de 1907, *Contrastes e Confrontos*, pela livraria portuguesa, Chardron, do Porto (28 artigos de “O Estado de São Paulo”, “O País” e “O Comércio de São Paulo”, sobre a Amazônia e questões históricas. Em 2 de dezembro, profere a conferência “Castro Alves e seu tempo”, publicada pelo “Estado de São Paulo” e pelo “Jornal do Comércio”.

Em 1908, recebe de Afrânio Peixoto “caderno manuscrito de Antônio Conselheiro, que incluem pregações sobre os dez mandamentos, o discurso contra a República e o relato da Paixão de Cristo” (2002, p. 36), descoberto, com um outro, pelo médico João Ponde, enterrados ao lado do cadáver do Conselheiro.

Tenta, em 1909, uma vaga para professor de Lógica no Ginásio Nacional, porém fica em 2º lugar no concurso. Muda-se para Copacabana. Graças a Nilo Peçanha, então presidente da República, consegue a cadeira de lógica, em 21 de julho. Em 25 de julho, devolve a revisão das provas de *à Margem da História*, artigos históricos e ensaios sobre a Amazônia, à Lello & Irmão e, em 13 de agosto, dá sua última aula no Ginásio. Em 15 de agosto, é assassinado pelo amante da esposa, Dilermando de Assis. É enterrado no cemitério São João Batista, no Rio de Janeiro.

Seu filho Sólon morre numa contenda no Acre onde era delegado de polícia, em 1916, e Quidinho é morto por Dilermando, no mesmo ano, ao tentar vingar a morte do pai.

Em 15 de agosto de 1982, os restos mortais de Euclides, juntamente com os de Quidinho, são transladados do cemitério São João Batista para São José do Rio Pardo. O cérebro que fora retirado para análise, é enterrado na casa em que nasceu, em Cantagalo.

Em 15 de agosto de 1912, seus amigos reúnem-se, pela primeira vez, em São José do Rio Pardo, ao lado do barracão de obras, onde Euclides escreveu parte de *Os Sertões*, para rememorar o amigo. A partir de então, todos os anos o ritual se repetia e a partir de 1938, anualmente, em agosto, realiza-se a Semana euclidiana, criada pelo médico Oswaldo Galotti.

Embora se notabilizasse pelo vigor de sua prosa e não propriamente como poeta, um dos últimos poemas de Euclides da Cunha (1995, p. 729 - 730), escrito no Guarujá (S.P.) e datado de 30 de julho de 1904, revela os sentimentos do autor, cinco anos antes de sua morte: manifesta-se triste, pálido e feio, embora dono de uma alma bela, forte e ardente. No poema, o gênio forte, mas sensível de Euclides se firma:

DEDICATÓRIA

Se acaso uma alma se fotografasse
de sorte que, nos mesmos negativos,

A mesma luz pusesse em traços vivos
O nosso coração e a nossa face;

E os nossos ideais, e os mais cativos
De nossos sonhos... se a emoção que nasce
Em nós, também nas chapas se gravasse
Mesmo em ligeiros traços fugitivos;

Amigo! Tu terias com certeza

A mais completa e insólita surpresa
Notando – deste grupo bem no meio –

Que o mais belo, o mais forte, o mais ardente
Destes sujeitos é precisamente

O mais triste, o mais pálido, o mais feio.

2. GRANDES ESPAÇOS EM OS SERTÕES

Refletimos, aqui, sobre o olhar que o narrador volta para as cidades, como ele as vê em relação ao foco maior que é o sertão, além disso, como outras cidades e Estados aparecem na narrativa. Não nos preocuparemos em estudar localidades do exterior, pois estas, em geral, aparecem apenas em comparações e não como espaços diretamente ligados às ações das personagens.

2.1. O SERTÃO E A CIDADE

Como primeiras reflexões sobre o *sertão* em Euclides da Cunha, partamos da etimologia do termo. Na obra *O Império do Belo Monte: vida e morte de Canudos*, Walnice Nogueira Galvão (2002) nos oferece o significado do termo. A autora vale-se da pesquisa realizada por Gustavo Barroso, em “dicionários e autores clássicos portugueses e brasileiros”, para chegar ao uso da palavra no Brasil, oriundo de sua utilização na África e em Portugal, onde o sentido diferia de deserto, enquanto *lugar árido, seco e estéril*, e aproximava-se “de ‘interior’, distante da costa”. Por isso, segundo Walnice (p. 16), o vocábulo pode significar floresta, desde que afastada do mar:

[...] o vocábulo se escrevia mais freqüentemente com *c* (*certam* e *certão*, como aliás aparece em folhetos proféticos encontrados em Canudos) do que com *s*. E vai encontrar a etimologia correta no Dicionário da língua bunda de Angola, de frei Bernardo Maria de Carnecatim (1804), onde o verbete muceltão, bem como sua corruptela certão, é dado como lócus mediterraneus, isto é, um lugar que fica no centro ou no meio das terras.

Ainda mais, na língua original era sinônimo de “mato”, sentido correntemente usado na África Portuguesa, só depois ampliando-se para “mato longe da costa” [...].

Não se poderia evidenciar, no final do século XIX e início do XX, que a escrita apocalíptica de Antônio Conselheiro, mencionada em *Os Sertões*, converter-se-ia em expressão clássica: “... Em 1894 há de vir rebanhos mil correndo do centro da Praia para o certão; então o certão virará Praia e a Praia virará certão” (Cunha, 2002, p. 277)¹. Embora a profecia de o sertão transformar-se em mar não se tenha realizado, Euclides se respalda nos geólogos Emmanuel Liais e Charles Frederic Hartt, segundo os quais a formação do sertão baiano resulta de um fundo de mar extinto, lembra-nos Roberto Ventura (2002, p. 94). Um dos possíveis sentidos apontados para o *sertão* é o de “quase um deserto”.

Ao iniciarmos a avaliação do espaço sertanejo, uma questão pode ser evocada: Qual é o tipo de narrador que transita na fábula de *Os Sertões*? Podemos aproximá-lo ao narrador de câmera, conforme nomenclatura de Norman Friedman, citado por Lígia Chiapini (2002). O narrador de câmera deveria agir de modo imparcial diante da realidade representada, entretanto, a impossibilidade de atuar de modo neutro faz com que a captação das imagens pela câmera, de modo cinematográfico, não se isente das focalizações e dos cortes escolhidos por quem a manuseia. Encontramos, em *Os Sertões*, uma narrativa em que o olhar do autor sobre o objeto ocorre, num primeiro lance, partindo-se do alto, ou seja, como se estivesse com uma câmera na mão, filmando num sobrevôo, em movimento.

A organização do início de sua escritura se dá de modo inovador para a sua época, numa imperiosa dinamicidade a percorrer o mapa, num deslocamento do sudeste e centro-oeste ao nordeste brasileiro, utilizando uma linguagem mista, própria à criação literária, a par com a linguagem tecno-científica denotadora da formação do autor como engenheiro e de seu trabalho como jornalista.

Ao chegar à Bahia, Estado da Federação onde ocorre a Guerra de Canudos, narrada em *Os Sertões*, o narrador oferece-nos, além da visão panorâmica do espaço constitutivo da mesma, um aprofundado estudo sobre a região sertaneja;

¹ CUNHA, Euclides da. **Os Sertões**. Edição, prefácio, cronologia, notas e índices Bernucci, Leopoldo M. São Paulo: Ateliê Editorial / Imprensa Oficial do Estado, 2002. Todas as outras citações, quando não devidamente indicadas, foram extraídas dessa edição e vêm acompanhadas somente da indicação de página.

preocupa-se com a elaboração cartográfica do local e a recorrência a autores que lhe fornecem sustentação às suas hipóteses como Tomás Pompeu de Sousa Brasil, Carl Friedrich Philipp Von Martius, Saint-Hilaire, André Rebouças, Irineu Joffily, Frederico Maurício Draenert, João Severiano da Fonseca, José Bernardo Fernandes Gama, João Ribeiro, Fernão Cardim, Diogo de Campos Moreno, João Mendes de Almeida, João Ribeiro, Pedro Taques, Orville Adelbert Derby, Couto de Magalhães, Teodoro Sampaio, Nina Rodrigues, Juvenal Galeno, Sílvio Romero, Vieira de Aguiar, Oliveira Martins, Dantas Barreto, Henry Maudsley, dentre outros.

A tripartição do livro em “A Terra”, “O Homem” e “A Luta” liga-se à intencionalidade de se expor, numa primeira parte, os elementos componenciais da localização geográfica, do relevo, climáticos, hidrográficos, da flora e da fauna, descritos de modo minucioso, evadido do naturalismo presente na leitura teórica que o subsidiou. Tais elementos integram-se ao homem do sertão, ajudando a moldá-lo e, somente a junção entre o espaço e o homem que o habita, o sertanejo, possibilitam, num crescendo, os suportes para a compreensão da guerra travada em Canudos.

A obra tem início com o seguinte parágrafo:

O planalto central do Brasil desce, nos litorais do Sul, em escarpas inteiriças, altas e abruptas. Assoberba os mares; e desata-se em chapadões nivelados pelos visos das cordilheiras marítimas, distendidas do Rio Grande a Minas. Mas ao derivar para as terras setentrionais diminui gradualmente de altitude, ao mesmo tempo que descamba para a costa oriental em andares, ou repetidos socalcos, que o despem da primitiva grandeza afastando-o consideravelmente para o interior (p. 71).

Como nos lembra Augusto de Campos (1997, p. 13) a entrada no texto se dá com um decassílabo heróico: “O planalto central do Brasil desce [...]”. A respeito dos decassílabos e dodecassílabos presentes em *Os Sertões*, Campos observa:

Sem pretender ser exaustivo ou completo, até porque há casos de ambigüidade e dúvida que não favorecem uma contagem exata, e procurando privilegiar aquelas situações frásicas em que a trilha métrica soa co-natural ao ritmo da fala, cheguei a mais de 500 decassílabos significativos, com predominância dos sáficos (acentuados na 4ª e 8ª sílabas) e heróicos (acentuados na 6ª), e a pouco mais de duas centenas de dodecassílabos (dentre os quais muitos alexandrinos perfeitos).

Augusto de Campos nos lembra que os estudos pioneiros sobre a métrica de *Os Sertões*, foram realizados por Guilherme de Almeida (*apud* CAMPOS, 1997, p. 12 – 13) e publicados no “Diário de São Paulo”, de 18 de agosto de 1946. Além de apontar

versos livres e mencionar “excertos poéticos no texto”, Guilherme de Almeida justifica a preferência de Euclides da Cunha pelo emprego do decassílabo enquanto “medida nobre do verso português”.

Retomemos o parágrafo introdutório e observemos nele os elementos que geram o tom eloqüente como característica que percorrerá toda a narrativa. Neste caso, encontramos o substantivo acompanhado pelos adjetivos, em: “escarpas inteiriças, altas e abruptas”, com o último adjetivo da sequência possuidor de sílaba tônica iniciada pela oclusiva /b/, em oposição a /p/ no próprio vocábulo, causa um intenso contraste sonoro, pois a pronúncia explosiva de /b/ gera, por meio do som, o significado de “íngreme”, intensificado pelos dois adjetivos que o antecedem. Dois verbos também contribuem para dar o tom solene próprio da epopéia: *Assoberba*, vocábulo tão ao gosto do narrador, é a primeira prosopopéia da narrativa, dando as primeiras mostras de uma natureza viva e ativa: o planalto central, conotativamente, trata o mar com arrogância, com soberba, pois é o dono de escarpas que merecem três adjetivos (“inteiriças, altas e abruptas”); o segundo verbo: *desata-se*, vivifica o abrir-se do planalto em chapadas extensas e, finalmente, o termo *distendidas*, mais do que estender pode significar “alongar-se”.

O parágrafo divide-se em duas partes centrais, a segunda é iniciada por *Mas*, a indicar-nos a inversão das altitudes, das altas ao sul para as baixas ao norte. O verbo *descamba* casa-se com a idéia de *o despem da primitiva grandeza*, ou seja, contraria o *Assoberba* na primeira parte do parágrafo. O verbo *despir* é utilizado diversas vezes na narrativa, lembrando, prosopopaicamente, a atitude humana.

Logo nos parágrafos seguintes, o narrador nos faz observar as variações ocorrentes no percurso entre as montanhas, seguidas pelas serras, baías, angras e ilhas na costa marítima entre o Rio de Janeiro e o Espírito Santo. Assim, margeando o rio São Francisco, adentra-se, o sertão, de modo lento, somente após se percorrer nas primeiras páginas da narrativa, todo o percurso da vista aérea de quem partiu do sudeste e pôde vislumbrar também o Estado de Goiás, antes de se fixar nas terras baianas. Na Bahia, o narrador afirma: “o olhar livre dos anteparos de serras [...] se dilata em cheio para o ocidente, mergulhando no âmago da terra amplíssima lentamente emergindo num ondear longínquo de chapadas” (p. 72), poderia, sinteticamente, dizer: *surgem as planícies*, porém todo o efeito estético estaria perdido. Não se teria o efeito artístico provocado pelo adjetivo no grau superlativo

“amplíssima” ou a intensificação na morosidade causada pelo advérbio de modo “lentamente”.

Em continuidade ao trajeto exposto, chega-se, enfim, ao sertão baiano, iniciado entre os rios São Francisco e o Itapicuruauçu e, segundo o narrador, “correndo quase paralelo entre aqueles [...encontra-se], o Vaza-Barris” (p. 80).

O narrador queixa-se de que, naquela época, a região sertaneja não fora, ainda, estudada em detalhes: chama-a de “terra ignota”. Aparecem os vilarejos de Maçacará, Cumbe (atual Euclides da Cunha) ou Bom Conselho (atual município Cícero Dantas) e a “cidade” de Monte Santo. É o sertão. O mesmo que, em outra ocasião, reforça: “De sorte que, sempre evitado, aquele sertão, até hoje desconhecido, ainda o será por muito tempo” (p. 102). Segundo Willi Bolle (2004, p. 53),

A escala dos mapas que acompanham o ensaio vai se ajustando ao movimento de aproximação do observador: da grande angular dos dois mapas do estado da Bahia, recortados sobre a carta do Brasil, passando por um *overview* do sertão entre Queimadas e Canudos (numa escala ao milionésimo), até a visão desta cidade num *close-up* (na escala 1:16.000), onde se divisam as duas igrejas, a praça principal e as casas.

Bolle mostra a visão panorâmica transformada com o fechamento da câmera, que, finalmente, aproxima-se da planta de Canudos, ou seja, do palco central dos acontecimentos: observa-se a igreja nova e a velha, a praça e as taperas em que viviam os canudenses.

O narrador aponta, como principal causa da derrota das três primeiras expedições, o fato de os comandantes não perceberem que era preciso vencer o sertão para se ganhar a guerra: “O que era preciso combater a todo o transe e vencer não era o jagunço, era o deserto” (p. 663). O Marechal Bittencourt compreendeu tal necessidade. A natureza auxiliava o sertanejo por estar afeito a ela, o que não ocorria com os soldados; estes suportavam menos as imposições do sertão: o sol escaldante, a fome, a sede, a caatinga e a precariedade de quaisquer recursos do conforto citadino. O homem da cidade litorânea não passa pela dificuldade de sobreviver devido ao esgotamento da flora e da fauna. Muitos homens do sertão, ao contrário, evitam migrar de sua terra enquanto ainda lhes restam os últimos recursos naturais.

Para o desenlace da luta, acorrem, para Canudos, tropas de vários pontos do país, quase ao término da narrativa. O apoio nacional é conseguido, em parte, pela comoção causada pela volta dos soldados feridos a Salvador. A cidade de Salvador, ou seja, a cidade litorânea se afigura nesse momento como “um grande lar”:

lam chegar, afinal, as primeiras vítimas da luta que empolgara a atenção do país inteiro. A multidão desbordando da estação terminal da linha férrea, na calçada, derramando-se pelas ruas próximas até ao forte de Jequitaia, contemplava diariamente a passagem do heroísmo infeliz. E nunca lhe imaginou aspectos tão dramáticos. Sacudiam-na frêmitos de emoções nunca sentidas. Os feridos chegavam em estado miserando. Prolongavam pelas ruas da cidade aquela onda repulsiva de trapos e carcaças, que vinham rolando pelas veredas sertanejas o refluxo repugnante da campanha (p. 640).

Observe-se que o narrador não menciona a expressão comum *chamar atenção*, ele prefere utilizar a expressão *empolgara a atenção*, ou seja, animara as atenções do povo de todas as partes da nação. Os verbos no gerúndio *desbordando* e *derramando* aumentam a impressão de encontrar-se o povo espalhado pelas ruas a “contemplar” a miséria viva causada pela guerra, na figura dos soldados sobreviventes maltrapilhos e feridos. A expressão paradoxal “heroísmo infeliz” combina-se com “aspectos tão dramáticos”, que ganham intensidade em “aquela onda repulsiva de trapos e carcaças” e “refluxo repugnante da campanha”. O espaço todo se torna repugnante. O povo desempenha o papel dos figurantes que atuam numa cena carregada de sentimentos, o que se demonstra por “Sacudiam-na frêmitos de emoções nunca sentidas”. O leitor pode acompanhar a cena, como se a assistisse de camarote e pudesse visualizar a ocorrência dos *frêmitos* que o aproximam da imagem criada: ao barulho, seguem-se estremeções. O leitor se queda estarecido, participa das conseqüências desastrosas da guerra; é a verve poética, manifesta pela narração, que consegue tais efeitos.

A cidade litorânea difere da sertaneja em seus aspectos humanos, como se mostra no parágrafo canônico: “O sertanejo é antes de tudo, um forte. Não tem o raquitismo exaustivo dos mestiços neurastênicos do litoral” (p. 207).

A expressão recheada de teor determinista, próprio ao Naturalismo, lembra-nos de que as agruras vivenciadas num ambiente árido faz o ser humano “moldar-se” à natureza. Nesse sentido, o narrador insiste na simbiose entre o homem do sertão e o seu habitat, como condição *sine qua non* para a manutenção da vida.

O aspecto folclórico se apresenta nas lendas das “cidades encantadas” do sertão. Em nota de rodapé, somos convidados a ver o “tomo 10, e outros, da Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro” (p. 189). Surgem as grandes necrópoles imaginárias, nos morros, semelhantes a “cidades mortas” em que os sertanejos passam sem olhar “imaginando lá dentro uma população silenciosa e trágica de *almas do outro mundo...*”. Os mistérios assaltam, assim, as superstições do homem sertanejo. As crenças trazidas por outras raças ao sertão permanecem intactas, no tempo da contenda. Nada mudou em três séculos. O sebastianismo, trazido pelos portugueses, continua presente: “[...] Nem lhe falta para completar o símile, o misticismo político do *Sebastianismo*” (p. 241).

Há cidades que fazem parte do sertão, confundem-se com vilarejos em sua rusticidade e estrutura. O que se distingue é a cidade sertaneja, quando comparada com a cidade litorânea, entretanto, segundo Wille Bolle (2004, p. 314), o Brasil não pode ser explicado por meio do estabelecimento dicotômico da existência de um conflito sertão-litoral; o fato de o animal ressurgir no homem civilizado faz com que as dicotomias sejam superadas “por uma compreensão baseada numa dialética dos contrários, diagnosticada por Euclides, reelaborada por Sérgio Buarque e aperfeiçoada por Guimarães Rosa”.

Do ponto de vista sociológico, falta à narrativa de *Os Sertões*, segundo Antonio Candido (2002, p. 181) a percepção de que:

[...] Canudos em vez de representar apenas um fenômeno patológico, isto é, de desorganização social, significava também, senão principalmente, desesperada tentativa no sentido de uma nova organização social, uma solução que reforçasse a coesão grupal ameaçada pela interferência da cultura urbana.

Mais do que lutar pela sobrevivência, o homem do sertão é a personagem que tenta preservar seus valores e sua cultura, enquanto povo que sofreu o isolamento impingido pelo sertão e se encontrava ameaçado à época em que se erigiu o cenário, para, depois, vir a esfacelar-se com a guerra, conforme nos apresenta a narrativa.

2.2. OUTROS ESTADOS DA FEDERAÇÃO

Na obra, há menção de vários Estados da Federação: Rio Grande do Sul, Paraná, São Paulo, Rio de Janeiro, Minas Gerais, Amazonas, porém tratam-se de citações circunstanciais, ou melhor, não há destaque dessas localidades no texto. Todavia, os Estados nordestinos, mais próximos à Bahia, são mais citados na narrativa. É o caso do Ceará, por exemplo, lugar de onde veio Antônio Conselheiro.

É interessante notar a consideração do narrador de que o sertão canudense resume todos os outros sertões: “O sertão de Canudos é um índice sumariando a fisiografia dos sertões do Norte” (p. 109). Além disso, convergem para ele os limites de Sergipe, Alagoas, Pernambuco, Paraíba, Ceará e Piauí. As divisas do sertão baiano aparecem assim delineadas, na obra: um “vasto trato [=espaço] de um território que é o núcleo onde se ligam e se confundem os fundos dos sertões de seis Estados, da Bahia ao Piauí” (p. 709).

Ao definir, no parágrafo anterior, o sertão canudense, pode-se observar a formação de dois decassílabos em: “O sertão de Canudos é um índice” e “sumariando a fisiografia”, isso confere uma empostação firme ao parágrafo que, depois, se fecha com um pentassílabo “dos sertões do norte”, a mudança final, causa uma amenização rítmica, facilitada pela escolha de vocábulos dissílabos que, em seu meio, possuem, ambos, os grupos consonantais /rt/, *sertões* e *norte*.

3. ELEMENTOS INTEGRANTES DOS ESPAÇOS NATURAIS EM OS SERTÕES

A narrativa recria com precisão os elementos do espaço natural, o que não impede a utilização de recursos estilísticos próprios, não descuida da cadência frasal, do emprego de figuras de linguagem e da seleção vocabular, numa mistura de texto científico, histórico e literário na abordagem sobre os elementos aquáticos, da flora e da fauna.

3.1. ESPAÇOS AQUÁTICOS

Nos lugares em que as chuvas não se fazem constantes e a hidrografia padece de rarefação nos períodos críticos das secas, a valorização do tema ÁGUA ocorre em gêneros distintos desde a Literatura de cordel, até a Literatura clássica. Já à época de *Os Sertões*, a problemática é levantada e ganha vultos que ultrapassam as fronteiras do ficcional e apontam para soluções exequíveis para a melhoria da vida do povo. Ouvir a voz do narrador, que, neste caso, tem por trás o artista-engenheiro, poderia melhorar a vida de toda uma população que enfrenta os problemas da escassez da água e evitaria, em parte, o êxodo para outras cidades e/ou Estados. Leiamos um trecho:

Não há alvitrar-se outro recurso. As cisternas, poços artesianos e raros, ou longamente espaçados lagos como o de Quixadá, têm um valor local, inapreciável. Visam, de um modo geral, atenuar a última das conseqüências da seca – a sede; e o que há a combater e a debelar nos sertões do Norte – é o deserto.

O martírio do homem, ali, é o reflexo de tortura maior, mais ampla, abrangendo a economia geral da Vida.

Nasce o martírio secular da Terra... (p. 147)

O verbo *alvitrar* poderia ser substituído por um sinônimo, como “propor”, mas a seleção vocabular para a escrita nos leva a perceber que, entre um ou outro, só o primeiro seria compatível a *Os Sertões*. Nota-se o jogo de causa e efeito estabelecido por *seca – sede* e *sertões – deserto*. Na própria gradação estabelecida em *seca*, *sede*, *sertões* e *deserto*, percebe-se a intensificação na gravidade do problema. Os substantivos *Vida* e *Terra*, grafados em maiúscula, geram a dimensão simbólica de ambos: *Vida* e *Terra* casam-se perfeitamente, do martírio de uma, surge o martírio da outra. O homem, ou seja, a *Vida* sofre o martírio e a *Terra*, também.

Se tomarmos o verbete martírio, segundo Aurélio Buarque de Holanda Ferreira (1979, p. 894), a origem do termo é grega *martyrion*, pelo latim *martyriu* e significa “testemunho”. Em geral, os mártires são seres humanos, no caso a *Terra* se personifica, ganha importância maior, ela dá seu testemunho agônico de que não se tomaram as providências necessárias para evitar o padecimento dela e a *Vida* padecerá por isso.

O sofrimento da *Terra* não é passageiro, é de longa data, é *secular*. O parágrafo termina com o verso decassilábico “Nasce o martírio secular da Terra...” As

reticências mostram a continuidade do martírio, que se prolonga, não se extingue, o parágrafo fecha com chave-de-ouro, e mais, encerra toda a primeira parte do livro. A última palavra dá título a essa primeira parte, denominada A TERRA.

A profecia de Antônio Conselheiro de que o sertão viraria mar e o apelo para que se implementassem obras que diminuíssem a drenagem do solo, possibilitassem o cultivo e auxiliassem na melhoria da instabilidade climática, embora não tenham se estendido a todo o sertão, ocorreu, de forma díspare, quando o presidente Getúlio Vargas visitou a cidade de Canudos, em 15 de maio de 1945, e adotou a idéia de auxiliar a região. A obra levou 15 anos para ficar pronta: criou-se o Açude de Cocorobó, com 28 quilômetros de extensão e que se localiza exatamente na região do antigo arraial de Canudos, conforme dados colhidos na revista *Educação* (2002), editada em comemoração ao centenário de *Os Sertões*. Mesmo com o açude, quando o período de secas retorna, as ruínas emergem e podem ser vistas, como ocorreu pela última vez no ano de 1999.

Como parco, porém importante recurso para a manutenção da Vida, encontramos a cacimba. Trata-se de “cova aberta no leito seco dos rios efêmeros ou na areia e terrenos úmidos, para recolher, como reservatório, a água pluvial, que aí se conserva, para ser utilizada e consumida principalmente nos períodos de estiagem” (p. 153). São vários os exemplos em que o narrador as cita. Valhamo-nos de um deles:

[...] o homem luta como as árvores, com as reservas armazenadas nos dias de abundância e, neste combate feroz, anônimo, terrivelmente obscuro, afogado na solidão das chapadas, a natureza não o abandona de todo. Ampara-o muito além das horas de desesperança, que acompanham o esgotamento das últimas cacimbas (p. 134-5).

O excerto escolhido é um dos mais belos exemplos de prosopopéia encontrados em *Os Sertões*. Nele a natureza mostra-se como um espaço fiel ao homem. Ser humano e natureza se colocam lado a lado, como num pacto de lealdade, “o homem luta como as árvores”, “a natureza não o abandona de todo”.

O narrador apresenta o homem com uma seqüência adjetiva: “feroz, anônimo, terrivelmente obscuro”. Tal caracterização dos sertanejos justifica-se com força expressiva em: “afogado na solidão das chapadas”, o que nos mostra, hiperbolicamente, como essa característica compõe-se junto com as outras, aprofundando-lhes o sentido. É o drama de personagens não-nominadas, enquanto

coletivas, seres solitários e só se chega a essa caracterização por meio do estudo do espaço. O sertanejo não é tratado como obscuro, é “terrivelmente obscuro”, o advérbio intensifica o valor do adjetivo, um tanto quanto influenciado por uma percepção ao gosto dos naturalistas.

Note-se como há um ganho estilístico pela escolha da expressão “esgotamento das últimas cacimbas”: elas não secam simplesmente, esgotam-se, ou seja, representam duas significações básicas, conforme Aurélio Buarque de Holanda Ferreira (1979, p. 561) “tirar até a última gota” ou “Perder as forças; enfraquecer(-se), debilitar-se, extenuar-se”. O segundo sentido personifica a cacimba, intensificando-lhe o sofrimento e, conseqüentemente, a perda das esperanças do sertanejo, porém é nessa hora que a natureza o protege. Outra vez, a narração se volta ao poético: a escolha do vocábulo “Ampara-o”, afrouxa os elos da linguagem científica e encaminha-a ao poético, cria a imagem da mãe-natureza que tenta salvar os filhos da crueldade da seca.

Dois rios distinguem-se como os mais citados na narrativa: O São Francisco e o Vaza-Barris. O primeiro merece um item intitulado “Função Histórica do Rio S. Francisco” (p. 186 - 188). As entradas para o povoamento ocorriam especialmente “à nascente e à foz” do rio. A fertilidade das regiões ribeirinhas propiciavam a existência de fazendas de gado e surgiam os povoados.

Com relação a Canudos, o rio Vaza-Barris não foi simplesmente parte do cenário da luta, ocupou destaque na narrativa dada a sua função essencial à vida da região. Citemos o parágrafo em que se dá sua entrada na narrativa, onde é apontada a sua localização:

Demarca-o de uma banda, abrangendo dois quadrantes, em semicírculo, o rio de São Francisco; e de outra, encurvando também para sudeste, numa normal à direção primitiva, o curso flexuoso do Itapicuruaçu. Segundo a mediana, correndo quase paralelo entre aqueles, com o mesmo descambar expressivo para a costa, vê-se o traço de um outro rio, Vaza-Barris, o Irapiranga dos tapuias, cujo trecho de Jeremoabo para as cabeceiras é uma fantasia de cartógrafo. De fato, no estupendo degrau, por onde descem para o mar ou para jusante de Paulo Afonso as rampas esbarrancadas do planalto, não há situações de equilíbrio para uma rede hidrográfica normal. Ali reina a drenagem caótica das torrentes, imprimindo naquele recanto da Bahia fácies excepcional e selvagem (p. 80).

No fragmento citado, não se trata apenas do Vaza-Barris. Por meio de um acentuado uso da linguagem científica, o narrador procura fazer um rápido

mapeamento hidrográfico da região baiana em estudo: aparecem, assim, o rio São Francisco, o Itapicuruaçu, a cachoeira de Paulo Afonso, além do Vaza-Barris. Apesar disso, há o aposto “o Irapiranga dos tapuias”, como menção ao nome indígena dado ao Vaza-Barris que, de certa forma, quebra a seqüência objetiva do parágrafo; além disso, em seguida, o narrador afirma que o “trecho de Jeremoabo para as cabeceiras é uma fantasia de cartógrafo”, devido ao desequilíbrio hidrográfico. O termo *fantasia*, além de não-apropriado à linguagem científica, que fora utilizada até o momento no parágrafo, gera um certo tom irônico. Afinal, a hidrografia da região sertaneja apresenta-se caótica.

Aqui se mostra o destaque do rio Vaza-Barris em relação aos outros, pois a efemeridade destes, durante os meses de estio, faz com que o próprio Vaza-Barris mostre-se forte como o sertanejo, ao enfrentar as secas:

Na planície rugada, embaixo, mal se lorigavam os pequenos cursos d'água, divagando, serpeantes... Um único se distinguia, o Vaza-Barris. Atravessava-a, torcendo-se em meandros. Presa numa dessas voltas via-se uma depressão maior, circundada de colinas... Entulhando-a, enchendo-a toda de confusos tetos incontáveis, um acervo enorme de casebres... (p. 99).

O espaço desorganiza-se ante a narração: num lugar onde os rios despontam “divagando, serpeantes” e mesmo o rio de destaque encontra-se “torcendo-se em meandros” e o que é pior, “na depressão maior, circundada de colinas...” aparece o arraial de Canudos, em que a narrativa, ainda em sua primeira parte, aponta, em relação com a depressão em que se encontra, como: “Entulhando-a, enchendo-a toda de confusos tetos incontáveis, um acervo enorme de casebres...” O número dos casebres, dois mil e quinhentos, apontados na última página da narrativa, por hora não se visualiza no emaranhado espacial. O entulhar, seguido por encher, levam também a um valor depreciativo ao lugar.

O rio aparece ainda como lugar que se interpõe na travessia para Canudos, ou seja, nem sempre o rio desempenha um papel salvífico, como fonte vital e de fertilização do solo. Muitas vezes, aparece na narrativa como obstáculo a ser transposto para se chegar ao objetivo: o inimigo. O narrador precisa bem a posição do rio, ora à esquerda, ora à direita, casas marginais ao rio, pelo talvez dentre outras ou situa a circunvizinhança do rio em função do mesmo.

Lembremos que o rio Vaza-Barris aparece diversas vezes na narrativa, porém não trabalharemos mais exemplos específicos sobre ele, a fim de não

sobrecarregarmos este texto. Tratemos de outros componentes hidrográficos. A cachoeira de Paulo Afonso, localizada no rio São Francisco e o São Francisco, em si, “cuja bacia abrange todo o sertão de Canudos”, segundo Afrânio Coutinho (*apud* CUNHA, 1995, p. 818), são parte da configuração geográfica perene.

Na região sertaneja, porém, vingam os rios efêmeros, pequenos, normalmente batizados por nomes típicos: o Mucuim, localizado perto da Serra do Cambaio, que empresta o nome de um acarídeo e tem por variante, na fala do povo, Micuim, o rio apresenta também um homônimo na região amazônica; o Umburanas, nas proximidades de Canudos, com o nome tomado à árvore, cuja variação é Imburanas; o da Providência, tributário do Vaza-Barris, possui “sulco profundo”, ainda segundo Afrânio Coutinho (*apud* CUNHA, 1995, p. 813), dentre outros. Vejamos o próprio parágrafo de *Os Sertões*:

A uma banda, perto e dominante, um contraforte, o morro dos *Pelados*, termina de chofre em barranca a prumo sobre o rio e este, dali por diante progredindo numa inflexão forte para montante, abarca o povoado em leito escavado e fundo, como um fosso. Ali vão ter quebradas de bordas a pique, abertas pelas erosões intensas por onde, no inverno, rolam acachando afluentes efêmeros tendo os nomes falsos de rios: o Mucuim, o Umburanas, e outro, que sucessos ulteriores denominariam da “Providência” (p. 294).

No exemplo anterior, interessa-nos, mais do que a localização dos rios, os seus epítetos, apontados pelo narrador como “falsos”. O emprego dos termos se deve ao empréstimo feito a outros elementos, como já o afirmamos: Mucuim (acarídeo), Umburanas (árvore) e da “Providência”, escrito entre aspas, por não ser um nome oficial, contudo, utilizado para batismo do rio no período da guerra.

De modo semelhante, outros rios efêmeros, como o Cariacá, aparecem na narrativa. O rio se encontra próximo a Monte Santo e apresenta pequenos tributários:

De sorte que, enquanto em roda se desenvolvam plainos desolados, num raio de alguns quilômetros partindo de Monte Santo se estende região incomparavelmente mais vivaz. Recortam-na pequenos cursos d’água resistentes às secas. Pelas baixadas, para onde decaem os morros, notam-se rudimentos de florestas, transmutando-se as caatingas em cerradões virentes; e o rio de Cariacá com seus tributários minúsculos, embora efêmero como os demais das cercanias, não se esgota de todo nas maiores secas: fraciona-se, retalhado em cacimbas reduzidas a imperceptíveis filetes deslizando entre pedras, mas permitindo ainda que resistam ao flagelo os habitantes vizinhos (p. 372).

Observe-se que em parágrafos em que intencionalmente detalha-se a localização de rios ou quaisquer outros elementos da natureza, sem um investimento maior no poético, os mesmos se tornam mais densos. Os poucos elementos que atenuam a rigidez do trecho são os adjetivos *desolados* e *virentes* e a expressão “incomparavelmente mais vivaz”. O termo *vivaz* contrasta com a seriedade do parágrafo, imprime-lhe certa leveza e alegria, efeito auxiliado pelo advérbio de modo *incomparavelmente*.

O Itapicuru também é citado mais de uma vez em *Os Sertões*. Ele é formado pela junção dos rios Itapicuru-Açu e Itapicuru-Mirim. Tomemos um dos exemplos: “Ali estacionara o pai de Robério Dias, Belchior Moréia, na sua rota atrevida ‘do rio Real para as serras da Jacobina pelo rio Itapicuru acima, buscando os sertões de Maçacará’ [...]” (p. 373). Trata-se de um trecho bastante comum, porém, como de costume, a narrativa abandona a linguagem científica em sua totalidade, pela forma como se desenvolve. Assim, nas duas linhas citadas, fixamos nosso olhar na expressão “na sua rota atrevida”: o adjetivo destoa de todo o conjunto frásico, apresentando um sentido que oscila entre a ousadia cometida por Moréia e, ironicamente, o abuso dele ao cumprir esse caminho.

O Sargento, mal considerado como um rio, é descrito no trecho que segue e, em outro momento, o narrador aponta, superficialmente, a localização do mesmo:

[...] A estrada desaparece caindo dentro do rio Sargento, de leito sinuoso e fundo, e bordas nas quais rompem em grandes placas luzentes de cor azul-clara as camadas super-postas de um talcoxisto, riscadas de veios brancos de quartzo, alongando-se em certos pontos horizontalmente, quase de uma margem à outra, e dando-se a impressão de se passar por dentro de um enorme encanamento em ruínas, conservando ainda, em vários trechos, restos da antiga abóbada desabada. Este fosso extenso que, como os demais das cercanias, não é um rio, mas um dreno transitoriamente cheio pelos enxurros que ele canaliza para o Vaza-barris, substitui o caminho numa longura de meia légua. De uma e de outra banda, apontando-lhe às margens, viam-se as trincheiras dos jagunços [...] (p.694).

[...] Rompiam, intrêmulos, por dentro do valo sinuoso do rio Sargento, que desdobrava numa enchente repentina de fardas. Galgavam logo adiante o morro desnudo cujas vertentes opostas abruptamente caíam para o vale de Umburanas. E tinham, de surpresa, na frente e embaixo, distante dois quilômetros – Canudos... (p. 701).

Selecionamos, novamente, um trecho em que se narra a localização de um rio, a fim de dimensionarmos o tratamento dado pelo narrador, ao nos apresentar os rios que correm próximos à região de Canudos. Além disso, deve-se notar que a narrativa, apesar de sua extensão, não nos oferece uma gama farta de exemplos

detalhados sobre determinados espaços, como os rios que não sejam o São Francisco e o Vaza-Barris. No primeiro excerto, o que nos chama a atenção é a frase: “dando-se a impressão de se passar por dentro de um enorme encanamento em ruínas”. Foge à linguagem precisa da ciência o uso de “dando-se a impressão”; figurativamente, o rio se assemelha a um encanamento, cujas proporções são dadas pelo adjetivo *enorme* e o estado em que se encontra o rio atinge uma elevada degradação, o que nos é comunicado pela expressão “em ruínas”. Portanto, o repertório vocabular escolhido, passa, *ipsis litteris*, ao leitor, a impressão caótica deixada pelo rio Sargento.

O segundo exemplo contrasta com o primeiro. Nele a linguagem literária flui de modo mais acentuado, enquanto o primeiro trecho mostra um estilo “mais seco”, repleto de dados e menos preocupado com a utilização de recursos poéticos. O rio não se encontra isolado das personagens, como no primeiro trecho. Os soldados estão *intrêmulos* e misturam-se ao rio: são eles que formam a *enchente* (termo próprio ao rio e às personagens) *repentina de fardas*, cria-se aí uma bela metonímia.

Agora, já se pode notar a preferência pela utilização de alguns termos que aparecem várias vezes na obra. É o caso de *desnudos* e *abruptamente* ou *ruínas*, no trecho anterior.

Compare-se o efeito de “[Este fosso extenso] substitui o caminho numa longura de meia légua”, no primeiro trecho, e “distante dois quilômetros – Canudos...”. Em ambos, há medidas. A concisão do segundo exemplo, o referente colocado no final, antecedido por travessão e seguido por reticências, gera expectativa no leitor e uma leitura mais saborosa do que a do primeiro exemplo. Novamente, deparamo-nos com a intencionalidade da construção artística, no segundo fragmento.

As águas barrentas denunciam o início dos períodos de estiagem sertanejo. O narrador nos mostra isso ao mencionar “as últimas ondas barrentas dos ribeirões, transbordantes” (p. 162). O sertão se prepara para mostrar seu lado mais doloroso. Os lagos e ribeirões apresentam fases distintas: aquela em que neles correm as águas límpidas, infelizmente, esta fase não pôde aparecer na narrativa de *Os Sertões* para enfeitá-la. No auge da luta, o sertão se encontra também em período de estiagem, preponderando, dessa forma, na narrativa, o momento em que a seca recrudescer. Um exemplo, extraído da obra pode nos mostrar melhor esta dimensão:

Deste modo se tem a cada passo, em todos os pontos, um lineamento incisivo de rudeza extrema. Atenuando-o em parte, deparam-se várzeas deprimidas, sedes de antigos lagos, extintos agora em ipueiras apauladas, que demarcam os pousos dos vaqueiros. Recortam-nas, no entanto, abertos em caixão, os leitos as mais das vezes secos de ribeirões que só se enchem nas breves estações das chuvas. Obstruídos, na maioria, de espessos lastros de blocos entre os quais, fora das enchentes súbitas, defluem tênues fios de água, são uma reprodução completa dos *oueds* que marginam o Saara (p. 89).

Rios de outros Estados aparecem como se fossem parênteses, como ao demonstrar especial interesse pelo Alto Amazonas. Mais tarde, isso se desdobraria nos ensaios sobre a região amazônica que compõem *Às Margens da História* – Parte I. O narrador relata em *Os Sertões* a formação dos furos e dos paranás-mirins, os igarapés, o tempo das enchentes, das vazantes, e, depois, com a chegada do frio intenso, a morte de peixes e aves.

Pouco mais à frente, relata suas conclusões sobre a descendência paulista dos jagunços, com base em estudos do historiador Pedro Taques, à época do ciclo do ouro em que os exploradores iam “dos flancos orientais da Serra do Espinhaço ao talvegue do rio das Velhas” (p. 185).

Os rios de outras regiões se fazem presentes e podem ser exemplificados no trecho que ora segue:

[...] A terra atrai irresistivelmente o homem, arrebatando-o na própria correnteza dos rios que, do Iguaçu ao Tietê, traçando originalíssima rede hidrográfica, correm da costa para os sertões, como se nascessem nos mares e canalizassem as suas energias eternas para o recesso das matas opulentas. Rasgam facilmente aqueles estratos em traçados uniformes, sem talvegues deprimidos, e dão ao conjunto dos terrenos até além do Paraná a feição de largos plainos ondulados, desmedidos” (p. 73).

A junção dos espaços naturais com as personagens que os compõem cria imagens poéticas, como a que inicia o trecho anterior: “A terra atrai irresistivelmente o homem, arrebatando-o...” A terra, como se incorporasse nela o papel sexual feminino traz o homem para junto de si e o seduz.

Mais à frente, o narrador nos oferece nova imagem construída com um cuidado artesanal: “[como se os rios] canalizassem as suas energias eternas para o recesso das matas opulentas”. Agora, trata da união de dois elementos do espaço natural: os rios e as matas. A expressão “energias eternas” lembra-nos a poesia simbolista; com uma musicalidade conseguida pela repetição da vogal /e/, do /r/ intermediário em ambos os termos, pela escolha de finais em plural para substantivo abstrato; todos

esses elementos contribuem para a idéia de perenidade. Na última parte citada, o trabalho poético: abre-se com a força do verbo *rasgar*, cujo /R/ (vibrante múltiplo) inicial gera o efeito de ruptura, e termina com uma expressão à moda da escolha vocabular de adjetivos que se repetem durante a narrativa “ondulados” e “desmedidos”. O parágrafo tem o poder de criar, em seu todo, uma imagem pictórica.

O termo riacho também faz parte da narrativa. Há menção, por exemplo, do riacho da Palha, ao fundo da casa de Antônio Caetano de Oliveira, parente de Antônio Conselheiro, em que Miguel Carlos, tio do Conselheiro, fora assassinado pelos Araújo, no Ceará.

Uma noite, estando à porta da loja de Manuel Procópio de Freitas, viu entrar um indivíduo, que procurava comprar aguardente. Dando-o como espião, falou em matá-lo ali mesmo, mas, sendo detido pelo dono da casa, tratou de acompanhar o suspeito, e o matou, à faca, ao sair da Vila, no riacho da Palha.

Uma manhã, finalmente, saiu da casa de Antônio Caetano de Oliveira, casado com um sua parente, e foi banhar-se no rio, que corre atrás dessa casa, situada quase no extremo da praça principal da vila, junto à garganta que conduz à pequena praça Cotovelo. Nos fundos da casa indicada era então a embocadura do riacho da Palha, que em forma quase circular contornava aquela praça e de inverno constituía uma cinta lindíssima de águas represadas.[...] Miguel Carlos estava já despido, como muitos companheiros, quando surgiu um grupo de inimigos [...] Em ceroulas somente, e com a sua faca em punho, ele correu também na direção dos fundos de uma casa, que quase enfrenta com a embocadura do riacho da Palha; casa na qual morava em 1845 Manuel Francisco da Costa. Miguel Carlos chegou a abrir o portão do quintal, de varas, da casa indicada; mas, quando quis fechá-lo, foi prostrado por um tiro, partido do séquito, que o perseguia. [...] (p. 261 – 262).

Embora seja um excerto mais longo, optamos por citá-lo para observar que, nele, o espaço representado pelo riacho da Palha e as casas mencionadas não têm a força apresentada em outras citações. A tensão narrativa se fixa na fuga da personagem Manuel Carlos, tio de Antônio Conselheiro, o qual acaba morto como tantos outros Maciéis, na briga de família contra os Araújo. A cor da narrativa, com o uso de um vocabulário simples destoa de outras partes. O espaço passa a ser um pano de fundo e não mais uma personificação que age lado-a-lado com personagens humanas.

No primeiro parágrafo citado, o espaço é, simplesmente, lugar da ação das personagens: “à porta da loja”, “ao sair da vila” e o nosso enfoque “no riacho da Palha”. No outro parágrafo, no entanto, embora cenário, o riacho ganha tom poético

graças à expressão *cinta lindíssima*, sobretudo pelo uso do adjetivo no superlativo, forma-se a bela imagem das águas do riacho.

A composição hidrográfica da região canudense e, em menor escala, de outras localidades, entra como parte importante do cenário em *Os Sertões*. O mar, por sua vez, quando mencionado, recebe conotação de lugar propício ao desenvolvimento civilizatório, dados os benefícios que proporciona ao meio físico que surge à orla marítima e vizinhanças. A crença de que o sertão já fora mar persiste ao longo da narrativa, como se prova no parágrafo seguinte:

Deste modo, por qualquer vereda, sucedem-se acidentes pouco elevados mas abruptos, pelos quais tornejam os caminhos, quando não se justapõem por muitas léguas aos leitos vazios dos ribeirões esgotados. E por mais inexperto que seja o observador – ao deixar as perspectivas majestosas, que se desdobram ao sul, trocando-as pelos cenários emocionantes daquela natureza torturada, tem a impressão persistente de calcar o fundo recém-sublevado de um mar extinto, tendo ainda ainda estereotipada naquelas camadas rígidas a agitação das ondas e das voragens... (90 – 91)

Também como termo incorporado pelo narrador, encontramos o adjetivo *torturada*, antecedido, nesse caso, por *natureza*. As “perspectivas majestosas” do sul opõem-se à “natureza torturada”, do sertão. Na antítese, firma-se a crença de que um mar pré-histórico ocupava a região. Segundo Bernucci (*apud* CUNHA, 2004, p. 91), Aníbal Galvão citava no jornal “A Notícia”, de 21 e 22 de setembro de 1897, talvez por influência do amigo Euclides, a existência desse mar, em tempos remotos. À época da guerra, o narrador imaginava, no lugar onde se pisava, não só a existência do mar, mas também toda sua vida com a figuração do movimento das ondas e sua antítese representada pelo que ficou à época do narrador “naquelas camadas rígidas”. Antigo mar ilusório ou não, o que vigora como espaço da narrativa é o sertão.

3.2. O ESPAÇO VEGETAL

Um dos aliados dos jagunços na luta foi a vegetação díspare à encontrada nas regiões litorâneas. Os soldados, não afeitos à caatinga, sofreram intensamente as consequências de lutarem num meio físico que se lhes apresentava de modo hostil. Há itens, da primeira parte da obra, “A Terra”, dedicados a indicar e explicar a vegetação sertaneja, retomada com acréscimos em vários pontos da narrativa. É o que se lê em: “As caatingas”, “Ressurreição da flora”, “O umbuzeiro” e “A jurema”.

Ao lançar uma visão do alto do mapa, no princípio da narrativa, o narrador passa pelos *campos gerais* antes de adentrar a região sertaneja. Em nota de rodapé, Leopoldo M. Bernucci esclarece o significado da expressão, a qual nos será importante ao compararmos, no terceiro capítulo, o espaço de *Os Sertões* a *Grande Sertão: Veredas*. Vejamos a definição:

campos gerais extensas campinas entre planaltos. A parte alta do sertão, muito mais saudável do que os arredores do S. Francisco. Essas grandes campinas, geralmente, estão cobertas de relva entre parda e verde, que embora lembrando pela uniformidade e extensão os *llanos* e pampas da América do Sul e as *prairies* da América do Norte distinguem-se deles pela forma ondulada que muitas vezes se eleva a verdadeiros morros (p. 78).

Ao deixar-se a região litorânea e avançar por Camaçari, Alagoinhas e Inhambupe, o quadro vegetal modifica-se em extremo:

[...] A vegetação em roda transmuda-se, copiando estas alternativas com a precisão de um decalque. Rarefazem-se as matas, ou empobrecem. Extinguem-se, por fim, depois de lançarem rebentos esparsos pelo topo das serranias; e estas mesmo, aqui e ali, cada vez mais raras, ilham-se ou avançam em promontório nas planuras desnudas dos campos, onde uma flora característica – arbustos flexuosos entressachados de bromélias rubras – prepondera exclusiva em largas áreas, mal dominada pela vegetação vigorosa irradiante da Pojuca sobre o *massapé* feraz das camadas cretáceas decompostas (p. 82).

No excerto anterior, encontramos dois adjetivos apreciados pelo narrador: *desnudas* que, conforme já observamos, aparece diversas vezes na narrativa e *flexuosos*, repetido também no texto, embora não tantas vezes quanto *desnudas* e suas variantes. A linguagem científica submerge à poeticidade. Num exemplo de curta extensão, emprega-se grande número de adjetivos, além disso, característico também em *Os Sertões* é a maioria deles encontrar-se posposta ao substantivo a

que se refere. Assim, temos: “rebentos esparsos”, “planuras desnudas”, “flora característica”, arbustos flexuosos”, “bromélias rubras”, “vegetação vigorosa”, “massapé feraz”, além de “camadas cretáceas decompostas” (um grupo de dois adjetivos, antecidos pelo substantivo) e adjetivos isolados: *raras*, *exclusiva* e *irradiante*.

O narrador afirma que a vegetação transmuda-se e, por meio da palavra, ele evoca essa mudança, aplicando a gradação à mata, no processo de rarear até seu desaparecimento, por completo, quando se atinge o sertão. Dessa forma, nas palavras do narrador: “Rarefazem-se as matas, ou empobrecem. Extinguem-se [...]”.

Numa página poética, compara-se a caatinga à vegetação das florestas: lembra que a luta das árvores que vivem na floresta é pelo sol, enquanto no sertão foge-se do sol escaldante. As formas sobreviventes, em geral, possuem um “aspecto anormalíssimo”. Na luta pela sobrevivência, enterram o caule no solo e as próprias leguminosas são anãs. Os gêneros se reduzem às espécies que melhor suportam o sertão.

O narrador nos lembra que o sertão tem a sua árvore sagrada. Diz-nos: “Se não existisse o umbuzeiro, aquele trato de sertão, tão estéril que nele escasseiam os carnaubais tão providencialmente dispersos nos que o convizinham até ao Ceará, estaria despovoado” (p. 128).

Um parágrafo clássico em Euclides, citado muitas vezes quando se trata da questão da caatinga, é aquele em que o narrador define a caatinga, de um modo peculiar, único. Citemo-lo junto aos dois parágrafos que o predecem:

Então, a travessia das veredas sertanejas é mais exaustiva que a de uma estepe nua. Nesta, ao menos, o viajante tem o desafogo de um horizonte largo e a perspectiva das planuras francas.

Ao passo que a caatinga o afoga: abrevia-lhe o olhar; agride-o; enlaça-o na trama epinescente e não o atrai; repulsa-o com as folhas urticantes, com o espinho, com os gravetos estalados em lanças; e desdobra-se-lhe na frente léguas e léguas, imutável no aspecto desolado: árvores sem folhas, de galhos estorcidos e secos, revoltos, entrecruzados, apontando rijamente no espaço ou estirando-se flexuosos pelo solo, lembrando um bracejar imenso, de tortura, da flora agonizante... (p. 116).

Observemos: “o viajante tem o desafogo de um horizonte largo e a perspectiva das planuras francas”. Podemos transformar essa linha em três versos: “O viajante tem o desafogo / De um horizonte largo / e a perspectiva de planuras francas”. Escandindo-se esses versos, teremos: o primeiro e o terceiro decassilábicos e o

intermediário heptassilábico (sem elisão em “De um”). Esse procedimento nos auxilia a perceber o porquê de um ritmo que colabora com a criação da imagem de uma estepe à frente do leitor, espaço privilegiado pela paisagem evocada por desafogar-se ou sentir-se livre ante “horizonte largo” e com a certeza de encontrar à frente “planuras francas”.

Antiteticamente, no parágrafo seguinte, narra-se a sensação do ser humano diante da caatinga. Teatro de personagem oprimida, por um espaço que “afoga: abrevia-lhe o olhar a; agride-o; enlaça-o na trama epinescente e não o atrai; repulsa-o [...]” a natureza é personificada como uma vilã que afugenta o homem de perto de si, é a antagonista.

Observe-se que o adjetivo *flexuosos* aparece novamente. Se estivéssemos diante de um termo comum não precisaríamos mencioná-lo, mas o fazemos, pois fica evidente a opção pelo uso como marca de escolha morfológica na estilística textual.

A comparação do final do parágrafo: “lembrando um bracejar imenso, de tortura, da flora agonizante...” transforma a natureza, percebe-se, afinal, não se tratar de uma vilã, mas de alguém que agoniza, que luta para sobreviver. O narrador encontra-se projetado nessa natureza, pois, afinal, a agonia pertence a tudo o que envolve o sertão: personagens e espaço projetado irmanam-se.

Apresentemos, a seguir, algumas famílias e gêneros que compõem a “flora agonizante” do espaço vizinho a Canudos, componentes da caatinga. Uma delas é a bromélia. Conforme Manif Zacharias (2001, p. 143), faz parte da família das *bromeliáceas*, à qual pertencem “o ananás (*Ananás sativus*), a macambira (*Bromélia laciesa*), o caroá ou croá (*Bromélia variegata*) e o gravatá (*Bromélia karatas*)”. Em *Os Sertões*, encontramos as diversas espécies de bromélias, pois o detalhismo típico faz com que se precise o tipo de planta encontrado a cada ponto do espaço percorrido. As bromélias se caracterizam por raízes e caules pequenos, “as folhas são rígidas, espinhosas, estreitas e compridas [...]e] do centro delas brota uma haste alongada, em cujo extremo surge uma inflorescência purpúrea”.

Os ouricuzeiros são espécies de palmeiras de que se extrai o ouricuri, cujo miolo é comestível e das sementes se produz óleo. Bernucci (2002, p.85) aponta como formas variantes: “alicuri, urucuri, guaricuri, aruculi, licuri, urucuri, uruculi, uricuri-iba, nicuri, anacuri, coco-do-rosário”.

Já os mandacarus, segundo Bernucci (2002), à semelhança de árvores, são cactos enormes, produzem um fruto espinhoso de que se alimenta o gado durante as secas e, em sua base, pode ser encontrada madeira. Euclides (2002) afirma que suas raízes e o caule são comestíveis.

Intercorrem ainda paragens menos estéreis, e nos trechos em que se operou a decomposição *in situ* do granito, originando algumas manchas argilosas, as copas virentes dos ouricurizeiros circuitam – parênteses breves abertos na aridez geral – as bordas das ipueiras. [...] Verdadeiros oásis, têm, contudo, não raro, um aspecto lúgubre: localizadas em depressões, entre colinas nuas, envoltas pelos mandacarus despidos e tristes, como espectros de árvores [...] (p. 85).

Destaquemos a expressão “aspecto lúgubre”: o narrador transfere para a natureza as sensações conferidas pela miséria humana local associada à guerra. A descrição dos mandacarus “despidos e tristes”, seguida pela comparação “como espectros de árvores”, acrescenta, ao leitor, a impressão da morte que circunda o local. O narrador se projeta na paisagem e o mandacaru torna-se, na natureza, um dos ícones do desalento, da desolação da personagem sertaneja para o narrador. O adjetivo *despidos* mais uma vez se repete na narrativa, conservando um sentido que ultrapassa o de estar “sem folhagens” e assume a conotação de “abandono existencial”. Além disso, os mandacarus são também tristes e de aspecto assustador, porque são espectrais.

A simbiose homem / natureza faz-se perfeita. Na parte II de *Os Sertões* (“O Homem”), as personagens se identificam com a natureza, na parte I (“A Terra”) a natureza assume características humanas. O uso da prosopopéia se faz freqüente na narrativa.

Parte, também, do cenário sertanejo é composta pelos icozeiros, “árvores pequenas e copadas da família das *caparidáceas* (*Capparis yca Eichl.*) [...] e cujo fruto (icó) é uma baga de três a quatro cm de diâmetro, com polpa e muitas sementes”, segundo Bernucci (p. 105). O icozeiro é chamado simplesmente de icó e conserva-se verde, mesmo durante as secas.

As palmatórias são plantas da família das *cactáceas*, do gênero *Opuntia vulgaris*, dentre elas, destaca-se a *Opuntia monacanthia*, a qual se ramifica em cladódios carnosos, túmidos e que servem para alimentação do gado nos tempos das secas.

As quixabeiras são da família das *sapotáceas* (*Bumelia sertorum*). Zacharias (p. 748) as define como: “É árvore de meio porte, com dez a quinze metros de altura,

muito ramosa e copada tendo a ponta dos galhos pendente. As folhas redondas [...]. As flores brancas e pequenas exalam agradável perfume.” O fruto, negro e pequeno é a quixaba, que serve de alimento ao gado durante as secas.

Leiamos um parágrafo em que o narrador de *Os Sertões* menciona as três árvores: o icozeiro, a palmatória e a quixabeira, típicas da caatinga sertaneja:

Percorrendo certa vez, nos fins de setembro, as cercanias de Canudos, fugindo à monotonia de um canhoneio frouxo de tiros espaçados e soturnos, encontramos, no descer de uma encosta, anfiteatro irregular, onde as colinas se dispunham circulando um vale único. Pequenos arbustos, icozeiros virentes viçando em tufos intermeados de palmatórias de flores rutilantes, davam ao lugar a aparência exata de algum velho jardim em abandono. Ao lado uma árvore única, uma quixabeira alta, sobranceando a vegetação franzina (p. 105).

O narrador se encontra em movimento, atento à paisagem, sobretudo às árvores; destaca a quixabeira, devido ao tamanho, em contraste com o icozeiro e a palmatória. A paisagem é parte do cenário, “anfiteatro irregular”. Os adjetivos se fazem comuns à paisagem: *Pequenos, virentes, rutilantes, exata, velho, única, alta e franzina*. Destaquemos, no entanto, não a relação dos adjetivos com os substantivos a eles referentes, pois esta se assemelha às passagens assinaladas anteriormente, mas, a expressão: “[...] davam ao lugar a aparência exata de algum velho jardim em abandono”, em que o ritmo é assegurado pela formação de um dodecassílabo (“davam ao lugar a aparência exata”), seguido por um decassílabo (“de algum velho jardim em abandono”) e o sentido é a imagem metaforizada pelo narrador, trata-se de um lugar disforme.

Aparecem também, para compor o cenário da guerra, a alteração de leguminosas: a proteção a seus frutos assemelha-se aos estróbilos, que, segundo Bernucci (*apud* CUNHA, 2002, p. 118), são “plantas coníferas (por exemplo, a pinha do pinheiro-do-paraná). O estróbilo é grande, duro, e composto de brácteas ou escamas e óvulos, ambos inseridos em torno de um eixo grosso.”

[As leguminosas] Atrofiam as raízes mestras batendo contra o subsolo impenetrável e substituem-nas pela expansão irradiante das radículas secundárias, ganglionando-as em tubérculos túmidos de seiva. Amiúdam as folhas. Fitam-nas rijamente, duras como cisalhas, à ponta dos galhos para diminuir o campo de insolação. Revestem de um indumento protetor os frutos, rígidos, às vezes, como estróbilos. Dão-lhes na deiscência perfeita com que as vagens se abrem, estalando como se houvessem molas de aço, admiráveis aparelhos para propagação das sementes, espalhando-as profusamente sobre o chão (p. 117 - 118).

O narrador nos lembra da “expansão irradiante das radículas secundárias”, ou seja, vivifica a imagem das pequenas raízes espalhando-se por baixo da terra, alterando sua conformação original, como forma encontrada de sobreviver. A “expansão irradiante” sugere-nos a alegria por encontrar um modo de se manter viva. No trecho, destacamos, ainda, a comparação: “estalando como se houvessem molas de aço”, congrega-se num exemplo em que atuam elementos naturais, um elemento mecânico, no intuito de tornar a visualização da imagem do rompimento das vagens mais clara, quando no ponto de espalhar suas sementes.

As macegas ou cajueiros anões, segundo Bernucci (*apud* CUNHA, 2002), medem cerca de 50 centímetros de altura, suas raízes de até 6 metros, formam espécies de galhos, dando a impressão de uma árvore soterrada, dão castanhas semelhantes aos cajueiros litorâneos:

Vêm-se, numerosos, aglomerados em caapões ou salpintando, isolados, as macegas, arbúsculos de pouco mais de metro de alto, de largas folhas espessas e luzidias, exurando floração ridente em meio da desolação geral. São os cajueiros anões, os típicos *anacardia humilia* das chapadas áridas, os *cajuís* dos indígenas. Estes vegetais estranhos, quando ablaqueados em roda, mostram raízes que se entranham a surpreendente profundura. Não há desenraizá-los [...] (p. 118 – 119).

Os cajueiros anões são os únicos cujas flores, ironicamente, riem, conforme o seguimento: “[...] exurando floração ridente em meio da desolação geral”. Apesar de pequenos, suas raízes são imensas.

O caroá é da família das bromeliáceas (*Bromélia variegata*, *Neoglaziovia variegata*), com pequeno caule, possui menos de um metro de altura. “Tem folhas estreitas e longas, de cores variadas, terminadas em ponta e com margens ligeiramente espinhosas. As flores [...] são de coloração vermelho-violácea [...]” (ZACHARIAS, 2001, p. 176). O fruto possui dois a três centímetros e formato ovóide; das folhas fabricam-se cordas e tecidos. Bernucci (2002) aponta como variantes: caruá, gravatá, coroaá e gravá.

Embora os caroás sejam, por vezes, tratados como gravatás e sejam da mesma família, são plantas diferentes. Bernucci (p. 120) afirma que essas lembram as babosas, “são maiores que as macambiras. O líquido contido nas folhas pode ser bebido”; formas variantes: caruatás, caraguatás, caroás, caravatás.

O ananás é também da família das bromeliáceas (*Ananas Sativus*). É conhecido como ananás-bravo, ananás-do-mato, ananás-agulha e gravatá-do-mato. Zacharias (p. 66) o descreve como de folhas “rígidas, serradas e estreitas, unidas na base, e que se abrem, separando-se superficialmente.” O seu fruto é uma variante do abacaxi e nasce de uma haste central alongada.

As espécies vegetais acima juntam-se a outras e compõem o cenário das caatingas. São as espécies elencadas que garantem a alimentação das pessoas e animais na época das secas. A própria vegetação adaptou-se ao calor, à falta de água e ao solo da região. A luta pela sobrevivência também é travada pela vegetação.

3.3. A RELAÇÃO ESPAÇO / ANIMAIS

Os animais aparecem na narrativa como parte de uma espécie. O narrador não os individualiza, trata-os com o olhar eivado de um rigor científico apropriado às doutrinas do século XIX. A criação de gado, historicamente, é apontada como a responsável pelo povoamento desde o início do século XVIII, indo “das raiais setentrionais de Minas a Goiás, ao Piauí, aos extremos do maranhão e Ceará pelo ocidente e norte, e às serranias das lavras baianas, a leste” (p. 188).

Em “O sertão é um paraíso”, título que integra a Parte I – “A Terra”, o narrador se ocupa da fauna local. Num parágrafo encerrado por reticências significativas, apenas define o sertão a partir de seus animais: “E o sertão é um paraíso...” (p. 130). Para, em seguida, num parágrafo longo, resumir a composição da fauna sertaneja:

Ressurge ao mesmo tempo a fauna resistente das caatingas: disparam pelas baixadas úmidas os caititus esquivos; passam, em varas, pelas tigüeras, num estrídulo estrepitar de maxilas percutindo, os queixadas de canela ruiva; correm pelos tabuleiros altos, em bandos, esporeando-se com os ferrões de sob as asas, as emas velocíssimas; e as seriemas de vozes lamentosas. E as sericóias vibrantes, cantam nos balseados, à fimbria dos banhados onde vem beber o tapir estacando um momento no seu trote, brutal, inflexivelmente retilíneo, pela caatinga, derribando árvores; e as próprias suçuaranas, aterrando os mocós espertos que se aninham aos pares nas luras dos fraguados, pulam, pulam, alegres, nas macegas altas, antes de quedarem nas tocaias traiçoeiras aos veados ariscos ou novinhos desgarrados... (p. 130 – 132).

O narrador conseguiu sintetizar, num único parágrafo, a existência de vários animais que colorem o espaço sertanejo. Num hábil jogo de linguagem em que

pretende juntar várias espécies animais, presenteia-nos qualificando-os, temos assim: “os caititus esquivos”, “os queixadas de canela ruiva”, “as emas velocíssimas”, “as seriemas de vozes lamentosas”, “as sericóias vibrantes”, “o tapir ... no seu trote, brutal”, “as próprias suçuaranas” (aterradoras), “os mocós espertos”, “veados ariscos” e “novilhos desgarrados”, todos vivendo e agindo num espaço comum, o sertão, em festa. Não basta a esperteza dos animais para anunciar o clima comemorativo em que vivem, antes da estiagem. Como recurso, o narrador repete o verbo *pular*, na menção aos mocós que “pulam, pulam, alegres, nas macegas altas, antes de quedarem nas tocais traiçoeiras[...]” A aliteração de /p/, /l/ e /m/ cria a onomatopéia do movimento animal. Os animais também não escapam do fado que lhes reserva o Determinismo: a armadilha, a morte. O tom da narrativa poucas vezes é feliz, em geral é solene ou transita de triste a tétrico em várias passagens. De qualquer forma, o que prevalece, no parágrafo citado, é a alegria.

O título que sucede a “O sertão é um paraíso” denomina-se “Manhãs sertanejas”, nele, outros animais parecem viver o clima festivo dos meses anteriores à estiagem. Leiamos o trecho:

[...] Animam-se os ares numa palpitação de asas, céleres, ruflando. – Sulcam-nos as notas de clarins estranhos. Num tumultuar de descontraídos vôos passam, em bandos, as pombas bravas que remigram, e rolam as turbas turbulentas das maritacas estridentes... enquanto feliz, deslembado de mágoas, segue o campeiro pelos arrastadores, tangendo a boiada farta, e entoando a cantiga predileta... (p. 132).

Vemos acima um trecho cheio de movimentos e vida a que se dá cor ao valer-se de recursos literários como: as onomatopéias contida em *ruflando*, devido aos fonemas /R/ e /fl/; “remigram, e rolam as turbas turbulentas da maritacas estridentes”, a combinação dos fonemas /t/, /r/, /b/, /l/, /m/, /n/, /s/ e /d/ e, em especial, os jogos entre “remigram e rolam”, “turbas turbulentas / maritacas estridentes”, geram a confusão e os sons descontraídos das aves no céu.

Na sequência do parágrafo, encontramos a situação do vaqueiro que canta feliz; a boiada é *farta*. Esse termo é a síntese de tudo: a abundância dos períodos anteriores ao estio. A natureza canta: cantam os pássaros (pombas bravas e maritacas) e canta o homem. Novamente, o narrador aproxima o ser humano de outros elementos da natureza, desta vez, dos pássaros. A seu modo, todos comemoram a vida benévola,

festejam antes que todo o clima da narrativa se transforme no sertão da miséria, segundo o narrador, devido à seca e à guerra.

Num processo isomórfico, o narrador nos lembra que o vaqueiro do sertão em situações do dia-a-dia identifica-se com o animal que cavalga, uma preguiça parece tomar conta dele: “a cavalo, se sofreia o animal para trocar duas palavras com um conhecido, cai logo sobre um dos estribos, descansando sobre a espenda da sela” (p. 208). Em situações adversas, contudo, torna-se irreconhecível: se uma rês ou “ponta de gado” se dispersa, o vaqueiro se apruma, ganha novo porte e sai ao encalço: *“por onde passa o boi passa o vaqueiro com o seu cavalo...”* (p. 209).

Na Parte II – “O Homem”, tópico III –, itens como “O sertanejo”, “Os vaqueiros”, “Servidão inconsciente; vida primitiva”, “A vaquejada”, “... E a arribada”, “Tradições”, narram a vida dos vaqueiros, no período anterior à estiagem, o dia-a-dia do vaqueiro, o comércio dos animais, as festas. A fábula transcorre como se nada a perturbasse, do mesmo modo que nada parece interpor-se à rotina da vida sertaneja, até que há um corte narrativo e a chegada do principal antagonista: a seca. Dois parágrafos curtos marcam a sua entrada: “De repente, uma variante trágica.” “Aproxima-se a seca” (p. 229). Observe-se o ritmo dos dois parágrafos; podemos convertê-los em versos: desconsiderando-se o início (“De repente”,) teremos dois versos heptassilábicos.

A narração das oposições nos perfis do vaqueiro do sul e o do norte, em seu trabalho no campo, o primeiro sempre em estado de alerta e o segundo reservando forças para os momentos de precisão, além dos detalhes de uma vaquejada e da arribada são partes importantes desse momento narrativo. Ademais, a poeticidade brota na transcrição da fala popular e a intensa utilização de recursos lingüísticos em trechos como:

Desaparecem em minutos os sertanejos, perdendo-se no matagal circundante. O rodeio permance por algum tempo deserto...
De repente estruge ao lado um estrídulo tropel de cascos sobre pedras, um estrépito de galhos estalando, um estalar de chifres embatendo; tufa nos ares, em novelos, uma nuvem de pó; rompe, a súbitas, na clareira, embolada, uma ponta de gado; e, logo após, sobre o cavalo que estaca esbarrado, o vaqueiro, teso nos estribos... (p. 222)

No trecho anterior, encontramos um esmerado trabalho artístico. Podemos considerar que o segundo parágrafo é uma das mais belas onomatopéias de *Os Sertões*, por ser uma das mais artesanais de todas elas. Isso se dá no trecho: “De

repente estruge ao lado de um estrídulo tropel de cascos sobre pedras“. Augusto de Campos (1997, p. 17) afirma:

Na conhecida cena da “vaquejada” explode uma das melhores criações do verso alexandrino de Euclides:
Estrídulo tropel de cascos sobre pedras
com a sucessão de células fonêmicas *tr, tr, br, dr*, associada às correntes subjacentes de sons sibilantes e rascantes (cascos) e as inversões semipalindrômicas (*tropel – pedras*), tudo contribuindo para a iconização sonora do tropear da boiada.

Na seqüência do parágrafo analisado, encontramos: “um estrépito de galhos estalando, um estalar de chifres embatendo”. Em: *estrépito* e *estalando*, imagina-se o som seco dos galhos que se quebram à passagem do gado; em seguida, tem-se: *estalar*, terceira ocorrência de vocábulo iniciado em *est-*, a sibilante /s/ e o som plosivo de /t/ , fazem-nos ouvir o estalar. Na confusão, os chifres batem uns nos outros, o que o vaqueiro não consegue evitar, nessa desordem, embora não o queira, pois se houver quebra dos chifres, o animal passará a valer menos na feira.

Agora, a visualização da poeira: “tufa nos ares, em novelos, uma nuvem de pó”. Além do jogo estabelecido por *novelos* e *nuvens*, o uso de /m/ e da plosiva /p/, no vocábulo *pó*, contribuem para a criação da cena.

Perceba-se o efeito de “rompe, a súbitas, na clareira, embolada, uma ponta de gado”. O jogo de “rompe, a súbitas” nos dá a precisão do repentino e o vocábulo *embolada*, em sua própria formação, sobretudo o radical *-bol-* suscita a imagem do “bolo”, da confusão formada pelo gado que se dispersara.

Cumprida sua missão, o vaqueiro sossega: “e, logo após, sobre o cavalo que estaca esbarrado, o vaqueiro, teso nos estribos...” A cumplicidade do cavalo com o homem é mais uma vez notada – o cavalo estanca, o homem estanca, os dois se fazem um só. Há um jogo fonético de “estaca esbarrado” (*est- esb-*) e “teso nos estribos”.

O parágrafo anterior acaba por reticências finais (“Desaparecem [...] ...”) e o analisado também. Como se o estado de estupefação do vaqueiro em seu cavalo, após a proeza de juntar o gado rebelde, persistisse por mais algum tempo, antes de sair ao encalço de outra parte da manada.

O narrador mostra um alto nível de tensão num único parágrafo em que se misturam, no mesmo espaço, o visual e o auditivo: o barulho dos cascos, dos galhos,

dos chifres, a poeira e o ressurgimento da “ponta de gado” que havia se desgarrado e, agora, o vaqueiro traz de volta. O termo deserto é empregado, na passagem, com o sentido de “vazio”, literalmente. O vaqueiro conhece um por um os bois que leva para a feira, mas, em geral, o gado é tratado como um conjunto que compõe o espaço da narrativa.

O narrador continua, nos parágrafos seguintes, a contar os prodígios da vaquejada, de modo poético, como o faz, também, em “...E a Arribada”. Vale citarmos o penúltimo parágrafo de “A vaquejada...”:

Depois, ao findar do dia, a última tarefa: contam as cabeças reunidas. Apartam-nas. Separam-se, seguindo cada um para sua fazenda tangendo por diante as reses respectivas. E pelos ermos ecoam melancolicamente as notas do aboiado...

Toda a tristeza do aboiado, em tom poético, tem-se em: “E pelos ermos ecoam melancolicamente as notas do aboiado”. O descampado, espaço que reflete a sensação transmitida pelo narrador, enche-se de som. Osman Lins (1976, p. 98 – 99) nos lembra que “A projeção da personagem sobre o ambiente nem sempre manifesta-se concretamente (dispondo-o de uma certa maneira); pode também configurar-se de modo subjetivo, mediante um processo de amortecimento ou de exaltação dos sentidos”. No caso, o narrador projeta para o espaço o sentimento de tristeza provocado pela audição do aboiado e as reticências finais intensificam a dor dessa tristeza que persiste.

Deixando as menções ao gado e a outros animais, finalizemos nossa reflexão sobre o relacionamento entre os animais e o espaço da narrativa, mencionando os cães que avançam sobre os destroços de Canudos, quase ao final da luta, também representam o coletivo, não se individualizam:

Deparavam-se novos vivos: gozos magríssimos, famélicos lebréus, pelados, esvurmando lepra, farejando e respirando aqueles monturos, numa ânsia de chacais, devorando talvez os próprios donos. Fugiam rápidos. Alguns cães de fila, porém, grandes molossos ossudos e ferozes, afastavam-se devagar, em rosnaduras ameaçadoras, adivinhando no visitante o inimigo, o intruso irritante e mau (p. 754).

O tom irônico, presente em diversos pontos da narrativa, manifesta-se nos “novos vivos” do arraial, pois os cães famintos trazem no aspecto a presença da morte a rondar o lugar, mesmo no final da guerra. Os cães rosnam para o visitante,

assumindo os sentimentos dos donos mortos. O narrador, novamente, projeta a imagem que faz de outros: vêem no visitante, “o inimigo, o intruso”, a aposição dos artigos definidos enfatiza a certeza de que o visitante representa o desumano, o que se completa, ainda, com os adjetivos “irritante e mau”.

Típico desta narrativa é o trabalho dedicado à escolha vocabular. Num trecho curto, o narrador emprega o termo “cães” uma vez, nas demais, opta por sinônimos: gozos (“cães vira-latas”), lebréus e molossos. Cada espécie animal representa, pois, na narrativa, uma classe. Impera o coletivo.

4. O ESPAÇO RURAL CONSTRUÍDO EM OS SERTÕES

Deixando os espaços naturais, passemos ao espaço artificial ou seja, aquele construído pelo homem. De todos os espaços construídos, o cenário principal da luta, merece relevo: o centro é composto por duas igrejas, a velha e a nova, a praça e as taperas que avançam até esse miolo. Neste item, trataremos das fazendas, sítios, casas e, sobretudo, das taperas.

À época da guerra, as fazendas de gado, comuns na região vizinha a Canudos, encontram-se abandonadas devido à estiagem. Poucas resistem. Há outros fatores para o abandono: a crise político-econômica que assola o país na época, porém a narrativa não trata dela, como aponta Rui Facó (1991).

Observemos os contrastes da fazenda histórica, nascida com as bandeiras, num regime semelhante ao da Idade Média. Narra-se o surgimento das primeiras fazendas desta maneira:

Na segunda metade do século XVII surgira no sertão de Rodelas a vanguarda das *bandeiras* do Sul. Domingos Sertão centralizou na sua fazenda do Sobrado o círculo animado da vida sertaneja. A ação desse rude sertanista, naquela região, não tem tido o relevo que merece. Quase na confluência das capitâncias setentrionais, próximo ao mesmo tempo do Piauí, do Ceará, de Pernambuco e da Bahia, o rústico *landlord* colonial aplicou no trato de suas cinquenta fazendas de criação a índole a aventureira e irrequieta dos curibocas. Ostentando como os outros dominadores do solo um feudalismo achamboado – que o levava a transmudar em vassalos os foreiros humildes e em servos os tapuias mansos – o bandeirante atingindo aquelas paragens, e havendo conseguido o seu ideal de riqueza e poderio, aliava-se na mesma função integradora ao seu tenaz e humilde adversário, o padre (p. 194).

Mesmo nos momentos em que a narrativa tende mais ao recontar histórico, há marcas do estilo literário que prevalecem. Por exemplo, o uso do substantivo seguido por um adjetivo: “círculo animado”, “vida sertaneja”, “índole aventureira e irrequieta”, “feudalismo achamboado”, “tapuias mansos” ou, inversamente, com o uso do adjetivo, seguido pelo substantivo: “rude sertanista” e “tenaz e humilde adversário” ou um caso menos usado: o substantivo entre adjetivos “rústico *landlord* colonial”. Percebe-se a preocupação com a linguagem quando se utiliza ora o adjetivo rude, ora rústico. Os mesmos poderiam ser repetidos, mas não o são.

A fazenda aparece também como lugar de trabalho: “A primeira coisa que fazem é aprender o *a b c* e, afinal, toda a exigência da arte em que são eméritos: conhecer os ferros das suas fazendas e os das circunvizinhas [...]” (p. 218). O exemplo nos aponta para as necessidades de os vaqueiros, ao serem contratados para trabalhar em qualquer fazenda, precisarem aprender o alfabeto, não para se tornar mais instruídos, porém para aprender a ferrar os animais da fazenda, com as marcas do proprietário.

No texto, os vaqueiros que trabalham nas fazendas de gado, do final do século XIX, repetem um sistema cíclico, de épocas antigas. O narrador nos afirma:

Graças a um contrato pelo qual percebem certa percentagem dos produtos, ali ficam, anônimos – perdidos nos arrastadores e mocambos; e cuidando, a vida inteira, fielmente, dos rebanhos que lhes não pertencem (p. 218).

A fazenda comparada à do sul do país: “Entretanto não há vislumbrar nas fazendas do sertão a azáfama festiva das estâncias do sul “ (p. 216). Segundo o narrador, no sul, os vaqueiros não precisam fugir devido à mudança radical da paisagem, o gado não enfrenta o calor insuportável, a sede e a fome sertanejos, por isso não há a instabilidade de humor acompanhante da instabilidade temporal.

A miséria causada pela seca mostra a transformação das fazendas: “[O vaqueiro] Segue, a pé agora, porque se lhe parte o coração só de olhar para o cavalo, para os logradouros. Contempla ali a ruína da fazenda [...]” (p. 236). Segundo Osman Lins: (1976, p. 76)

[...] a atmosfera, designação ligada à idéia de espaço, sendo invariavelmente de caráter abstrato – de angústia, de alegria, de exaltação, de violência etc. –, consiste em algo que envolve ou penetra de maneira sutil as personagens, mas não decorre necessariamente do espaço, embora surja com frequência como emanção deste elemento, havendo mesmo casos em que o espaço justifica-se exatamente pela atmosfera que provoca.

No caso, o olhar para o espaço arruinado gera uma atmosfera de desolação. A atmosfera criada pela narrativa emana, nesse caso, do espaço. A partir da observação espacial é que surge a reação do narrador, é partir daí que “se lhe parte o coração”.

Canudos foi uma antiga fazenda de gado, bem como a Fazenda Velha, lugar de entrincheiramento dos soldados durante a luta: “Desde muito entrincheirados na Fazenda Velha, algumas dezenas de guerrilheiros zombavam dos canhões do coronel Olímpio – que se emparcavam no alto de um rebordo da Favela” (p. 690). O exemplo, extraído da narrativa da quarta expedição, vem apenas para nos lembrar da origem de certas fazendas, localizadas nas proximidades do palco da guerra. A situação político-econômica e a própria seca obrigaram o abandono das mesmas.

Havia fazendeiros aliados ao exército. As fazendas prósperas localizam-se na região anterior a Monte Santo, exemplo delas é a Caldeirão Grande: “[...] Mais um dia de jornada levava-os ao Caldeirão Grande, a melhor fazenda daqueles lugares, vivenda quase senhoril, ereta sobre um cerro largo, tendo ao sopé as águas de um riacho represadas em açude farto” (p. 637).

Em *Canudos: Cartas para o Barão*, organizadas por Consuelo Novais Sampaio (2001), observa-se que os proprietários de fazendas de regiões vizinhas de Canudos viveram momentos tensos durante a guerra. Cícero Dantas Martins, o barão de Jeremoabo, dono de 61 fazendas, 59 na Bahia e 02 em Sergipe, após a morte do Conselheiro, recebeu congratulações em cartas de amigos que sabiam do temor dos proprietários rurais, caso os conselheiristas vencessem a guerra. Joaquim dos Reis Magalhães, médico e político, escreveu ao barão (2001, p. 320), no dia 09 de outubro de 1897, nos seguintes termos: “Almejo que tivesse feito boa viagem encontrando a baronesa com saúde. Meus parabéns pelo arrasamento de Canudos com a morte do Conselheiro [...]”.

De modo mais efusivo, manifesta-se o coronel José Américo Camelo Sousa Velho, “dono das fazendas Ilha (Cruz), Caimbé, Olho d’Água (do Meio), Mosteiro de São José, Tanque Novo, Baixas (depois do Rosário) e Juetê, onde a ‘força’ acampou muitas vezes” (2001, p. 251), no dia 15 de outubro (2001, p. 221):

Peço-lhe, e dou minhas alvíssaras pela morte do monstro horroroso do Brasil, Antônio Maciel; assim como dos seus maiores confidentes, Macambira, Norberto, Manuel Franco, que levaram com o monstro três dias esperando sua ressuscitação, desenganados deram sepultura em uma rasa cova deitando quatro imagens, duas nos ombros, uma na cabeça e outra nos pés, cobrindo com um couro e deitando pouca terra, saindo com a barriga arrastando pelo chão o Manuel Franco, e fugindo, e ficando Macambira e Norberto no covil por estarem baleados e ali morreram; depois de oito dias que tomaram tudo foi que souberam onde a cova do monstro por declarar um jagunço, sendo desenterado já em estado de não poderem agüentar, tirando o retrato do monstro de camisola, alpargatas, e enterrando, depois deliberaram a mandar cortar a cabeça para levarem.

Manuel F. Meneses, embora considerado conselheirista, escreve ao barão (2001, p. 224), manifestando-se assim: “Felizmente de Canudos só existe um montão de cinzas”.

Poucas são as citações de sítios em *Os Sertões*, como no exemplo:

O ajuste de contas faz-se no fim do inverno e realiza-se, ordinariamente, sem que esteja presente a parte mais interessada. É formalidade dispensável. O vaqueiro separa escrupulosamente a grande maioria de novas cabeças pertencentes ao patrão (nas quais imprime o sinal da fazenda) das poucas, um quarto, que lhe couberam por sorte. Grava nestas o seu sinal particular; e conserva-as ou vende-as. Escreve ao patrão, dando-lhe conta minuciosa de todo o movimento do sítio, alongando-se aos mínimos pormenores; e continua na faina ininterrupta (p. 219 – 220).

O narrador utiliza a expressão “nas quais imprime o sinal da fazenda”, e pouco mais à frente, com referência à mesma propriedade, utiliza, “dando-lhe conta de todo o movimento do sítio”. No caso, sítio pode significar tão-somente “lugar” ou, é possível também, a indistinção entre fazenda e sítio.

O termo *sítio* é empregado também na narrativa com o sentido de “lugar sitiado, cercado”, como no exemplo:

A constrição de milhares de baionetas circulantes estimulava-o, enrijara-o; e dera-lhe, de novo, a iniciativa nos combates. Estes principiaram desde 23, insistentes como nunca, sulcando todos os pontos, num rumo gigante, estonteador, batendo, trincheira por trincheira, toda a cercadura do sítio (p. 721).

Não é a única vez que o narrador se refere a Canudos como sítio. Ora o termo apresenta o valor de “lugar”, ora equivale a “local sitiado”, ou seja, os sertanejos se encontravam cercados, sem condições de fugir à derrocada. Um sítio importante na narrativa é o do “Rosário”, pois servia como pousada antes de se chegar a Canudos:

O “Rosário” foi alcançado antes do meio-dia, ao tempo que caía violento e transitório aguaceiro, como soem sobrevir durante aquela quadra nos sertões. Aquele sítio, destinado a celebrar-se no correr da campanha, era o que eram os demais das cercanias: uma ou duas casas pequenas de telha-vã, sem soalho; ladeadas de uma cerca de achas, ou paus roliços; fronteando um terreiro limpo com algumas árvores franzinas; e tendo, pouco distante, a cacimba ou a ipueira que determinou a escolha do local (p. 447 – 448).

Mais à frente, o narrador nomeia o sítio do “Rosário” como fazenda. Não há, portanto, tanta precisão na narrativa. Confirmemos os dados:

Durante este tempo chegava a Juetê, onde pernoitou, o general Oscar, com o estado-maior e o piquete de cavalaria. Ao passo que o general Barbosa, com a 1ª e 3ª Brigadas, endireitava para a fazenda do “Rosário”, 4.700 metros na frente (p. 530).

O narrador justifica a escolha do lugar de pouso: a existência de uma ipueira próxima. É como o surgimento de construções, sejam elas, casas, sítios ou fazendas, em regiões próximas a rios, lagoas, ribeirões, ipueiras, cacimbas ou quaisquer fontes aquáticas. Isso determina, muitas vezes, o povoamento. (Atualmente, os açudes desempenham essa função.) Como outro exemplo extraído da narrativa, podemos citar o sítio Pitombas:

Iam nestas disposições admiráveis quando chegaram a “Pitombas”. O pequeno ribeirão que ali corre, recortando fundante o solo, ora, ladeia, ora atravessa a estrada, interrompendo-a, serpeante. Por fim a deixa antes de chegar ao sítio a que dá o nome, arqueando-se em volta longa, um quase semicírculo de que o caminho é a corda (p. 455).

O sítio Pitombas é de importância para a narrativa, pois nele ocorreu o primeiro ataque dos sertanejos à expedição chefiada por Moreira César. Nas proximidades, via-se a cabeça degolada do coronel Tamarindo, suas botas e os braços abertos pendurados num galho pelo caminho, além de outras fardas e cadáveres de soldados mortos também dependurados. Trata-se de um dos cenários mais funestos de toda a narrativa. O narrador detalha-o, criando no leitor uma impressão aterradora.

Quanto às casas das fazendas, sítios ou povoações em geral, não são descritas pormenorizadamente. No sítio do “Rosário”, no exemplo já citado, das casas em si, o narrador nos conta apenas que eram “de telha-vã, sem soalho” (p. 448). As casas, normalmente, querem, na narrativa, designar os casebres; “Canudos só seria conquistado casa por casa” (p. 622). Nos lugarejos, próximos a Canudos, também há a menção às casas, sem descrições pormenorizadas, como no exemplo:

Ao outro dia prosseguiram para Monte Santo. E, depois de duas horas de caminho, reanimava-os o aspecto da pequena vila, percebida à distância de uma légua. Repontava ridente no ondear dos tabuleiros amplos – casinhas reunidas derramando-se por um socalco suavemente inclinado às plantas da montanha abrupta, em cujo vértice a capela branca, arremessada na altura, destacando-se nítida, a projetar-se no firmamento azul, parecia enviar-lhes, de longe, um aceno carinhoso e amigo (p. 638).

Aqui, o adjetivo *ridente*, refere-se à vila de Monte Santo. Trata-se de um vocábulo que se torna comum ao leitor da obra, pois não é a única vez que é utilizado na narração. No trecho, há uma atmosfera prazerosa, gerada pelo espaço representado pelas “casinhas reunidas”, note-se a opção pelo diminutivo que, no caso, não significa somente o tamanho minúsculo das casas, mas confere-lhes um tom de acolhimento, o que se intensifica pela prosopopéia “aceno carinhoso e amigo” da capela branca. O cansaço das horas de contínua caminhada faz com que o narrador projete para o espaço a sensação de conforto oferecido ao olhar daqueles que, extenuados, ardentemente anseiam por um lugar para repouso.

As taperas, por sua vez, destacam-se em meio a todas as construções citadas na narrativa. São utilizados os sinônimos: choupana, vivenda, casebre, casinha, casaria, casario, habitáculo, lar para designá-las. A precariedade de recursos que assola o sertão nordestino faz com que a maioria da população habite residências muito simples em que há apenas o essencial para uma parca sobrevivência. As choupanas espalham-se pelo sertão afora, num dos exemplos, o narrador conta um momento de festa:

[...] Nas choupanas em festa recebem-se os convivas com estrepitosas salvas de ronqueiras e como em geral não há espaço para tantos, arma-se fora, no terreiro varrido, revestido de ramagens, mobiliado de cepos, e troncos, e raros tamboretas, mas imenso, alumiado pelo luar e pelas estrelas, o salão de baile [...] (p. 227 – 228).

Na Parte II, “O Homem”, o narrador demonstra que, na vida sertaneja, em sua pacatez, no período anterior à estiagem, existe uma felicidade natural que só se acaba com o mau tempo e a guerra. Assim, na metáfora do “salão de baile”, espaço construído com o que de mais simples a natureza serve ao homem, provendo-lhe do essencial para a sobrevivência e iluminado pela luz natural do luar e das estrelas, pode-se observar um deslize para uma linguagem mais própria ao convívio militar do que a uma festa sertaneja em “estrepitosas salvas de ronqueiras”.

Num dos diversos olhares sobre Canudos, as casas se afiguram com significação coletiva: “[...] Em frente, derramado sobre colinas – minúsculas casinhas em desordem, sem ruas e sem praças, acervo incoerente de casebres – aparecia Canudos, deserto e mudo, como uma tapera antiga” (p. 648 – 649). Aqui, o diminutivo de casa, *casinhas*, já indica a pequenez dessas construções, ao que o narrador acrescenta o adjetivo *minúsculas*. A redundância resulta numa hipérbole que garante ao narrador certificar-se de haver transmitido, para o leitor, o tamanho exato das casas. Não se poupam recursos literários, seguem-se a prosopopéia “deserto e mudo” e a comparação “como uma tapera antiga”.

Um outro exemplo: “[...] Canudos era uma tapera miserável, fora dos nossos mapas, perdida no deserto, aparecendo, indecifrável, como uma página truncada e sem-número das nossas tradições” (p. 502). A comparação, aqui, reforça a idéia de que Canudos se diferencia de outras localidades por representar a obscuridade histórica.

Os exemplos em que aparecem os *casebres* são inúmeros, em geral têm a mesma significação de seus sinônimos: primeiramente, representam o *habitat* dos canudenses, depois, o refúgio contra os soldados e, posteriormente, numa desordem, muitos servem de abrigos a soldados entrincheirados. Os casebres, por serem a residência dos sertanejos, representam os próprios moradores e, para destruí-los, atacam-se as moradias.

As taperas eram fáceis de virem ao chão, porque foram construídas de modo frágil. Levavam um só dia para serem erguidas:

A edificação rudimentar permitia à multidão sem lares fazer até doze casas por dia; – e, à medida que se formava, a tapera colossal parecia estereografar a feição moral da sociedade ali acoitada. Era a objetivação daquela insânia imensa. Documento iniludível permitindo o corpo de delito direto sobre os desmandos de um povo. Aquilo se fazia a esmo, adoidamente (p. 291).

A insistência em termos designativos do tipo de construção que se erguia em Canudos, num pequeno segmento, varia dos mais comuns “casas” e “lares” aos mais elaborados “edificação rudimentar” e “tapera colossal”, tornando-nos observadores da agitação comum que envolve construções em mutirão e do crescimento do lugar, o que também é possibilitado pela expressão “à medida que se formava”.

Novamente, a visão determinista, típica dos naturalistas, impera em: “parecia estereografar a feição moral da sociedade ali acoitada”. Num olhar que demonstra uma posição negativista, o narrador demonstra que a simples observação já põe em relevo quem era o morador de Canudos, o que lhe vale, na acepção de alguns estudiosos, a pecha de mostrar-se preconceituoso. Isso fica evidenciado na escolha do vocábulo *acoitado*, segundo Aurélio Buarque de Holanda Ferreira (1979, p. 396), de *couto* “*Ant.* Lugar onde se podiam asilar os criminosos, onde não se entrava a justiça do rei”. Tudo é reiterado em: “Documento iniludível permitindo o corpo de delito direto sobre os desmandos de um povo”. Daí o narrador considerar loucura a ação dessas personagens, ao construírem esse espaço de modo atabalhado, nomeada com as palavras dele como “insânia imensa” ou “[...] adoidadamente”.

Agora, atentemos para alguns exemplos em que se usa o termo *casebre*:

[...] Afeitos às proporções exíguas das cidades sertanejas, tolhidas e minúsculas, assombrava-os aquela Babilônia de casebres, avassalando colinas (p. 703).

Os que na véspera desdenhavam o adversário entaipado naqueles casebres assombravam-se. Como nos maus dias passados, mais intensamente ainda, jugulou-os o espanto (p. 723).

No primeiro fragmento, “Babilônia de casebres” é mais uma variante criativa encontrada para designar a desordem reinante nas construções paupérrimas de Canudos e no segundo, os casebres projetam a resistência do povo que assume proporções inimagináveis para quem, de fora, observe as ruínas do final da guerra.

O agrupamento das casas e sua similaridade fazem com que sejam consideradas coletivamente em certos fragmentos, designadas por termos como: *casaria*. Leiamos o trecho: “[...] Desapareceram as duas brigadas, embebidas em todo na casaria indistinta (p. 761)”.

Neste outro exemplo, além de *casario*, opta-se pelo termo *habitáculos*: “[...] Via-se indistinto entre lumaréus um convulsivo pervagar de sombras: mulheres fugindo dos habitáculos em fogo, carregando ou arrastando crianças e entranhando-se, às carreiras, no mais fundo do casario” (p. 767). O efeito da narrativa dessa cena é conseguido pelo emprego do ritmo existente em “um convulsivo pervagar de sombras”, ou seja, pelo uso do decassílabo, além dos verbos no gerúndio indicarem a continuidade da ação, a gramática denomina as construções em que se repetem os verbos no gerúndio de “construções afetivas”, conforme Celso Cunha (1979, p. 463)

“o aspecto inacabado do gerúndio permite-lhe exprimir a idéia de progressão contínua, naturalmente mais acentuada se a forma vier repetida”. É o que verificamos com o uso de *fugindo, carregando ou arrastando e entranhando-se*. Uma certa dificuldade nos movimentos se fixa nos verbos *carregando* ou *arrastando*, cujos efeitos são conseguidos pelo emprego de /R/.

Muitas vezes, o narrador usa o termo casa em substituição a casebres. É o que se lê, quase ao final da narrativa: “À fimbria das primeiras casas esparsas num recosto fronteiro a cerca de trezentos metros das igrejas, oferecia-se aos combatentes área mais desimpedida e plana” (p. 610).

Curiosamente, Em Canudos, as chamadas “Casas Vermelhas” eram uma referência às casas de alvenaria e de telhas, Vila Nova, por exemplo, habitava numa delas. O nome se deve à visualização delas à distância, devido às cores dos telhados, conforme Walnice Nogueira Galvão (2002). Vejamos um exemplo:

Via-se ali um subúrbio novo, as “Casas Vermelhas”, ereto depois do fracasso da 3ª expedição, e nele edificações mais corretas, cobertas, algumas de telhas. Não estava guarnecido convenientemente. Faltavam-lhe as trincheiras-abrigos, que abrolhavam tão numerosas noutros pontos, e, circunstância na emergência desastrosa para os rebeldes, todas as vivendas pelo fato de serem as mais remotas se atestavam de mulheres e crianças (p. 712 – 713).

No arraial havia diferenças sociais, marcadas pelas funções exercidas pelos habitantes e mesmo pelo espaço por eles habitado. É o que o narrador nos mostra ao apontar como casa de um dos líderes, Vila Nova, uma “Casa Vermelha”. As pessoas de mais posses, em geral, segundo Walnice Nogueira Galvão (2002), habitavam em redor do centro constituído pelas duas igrejas e a praça. A “rua”, onde ficavam tais construções, era conhecida como rua das Casas Vermelhas, ou rua do Comércio, ou rua das Igrejas.

5. PEQUENOS ESPAÇOS CONSTRUÍDOS EM OS SERTÕES

Sob o título *Pequenos Espaços Construídos*, consideraremos as igrejas, que desempenham papel primordial no espaço da narrativa, os cemitérios, as cadeias, os

arraiais, as ruas, o comércio e o hospital de sangue. Detivemo-nos nestes elementos do espaço, pois serão retomados quando da comparação com os mesmos em *Grande Sertão: Veredas*.

Antônio Vicente Mendes Maciel, após deixar o Ceará, sua Terra de origem, desgostoso pela fuga de sua esposa com um policial, inicia sua vida de pregador e reformador de igrejas e cemitérios derruídos, no sertão baiano. Recebe o nome de Conselheiro e sua fama de homem santo se espalha por todos os recantos do sertão:

De 1877 a 1887 erra por aqueles sertões, em todos os sentidos, chegando mesmo até o litoral, em Vila do Conde (1887).

Em toda esta área não há, talvez, uma cidade ou povoado onde não tenha aparecido. Alagoinhas, Inhambupe, Bom Conselho, Jeremoabo, Cumbe, Mucambo, Maçacará, Pombal, Monte Santo, Tucano e outros viram-no chegar, acompanhado da farândola de fiéis. Em quase todas deixava um traço da passagem: aqui um cemitério arruinado, de muros reconstruídos; além uma igreja renovada; adiante uma capela que se erguia, elegante sempre (p. 273).

Nas páginas que contam as lendas populares sobre os milagres do Conselheiro, narram-se histórias ligadas à construção de igrejas. A primeira delas resume-se em um parágrafo:

Fundou o arraial de Bom Jesus; e contam as gentes assombradas que em certa ocasião, quando se construía a belíssima igreja que lá está, esforçando-se debalde dez operários por erguerem pesado baldrame, o predestinado trepou sobre o madeiro e ordenou, em seguida, que dois homens apenas o levantem; e o que não haviam conseguido tantos, realizaram os dois rapidamente, sem esforço algum... (p. 282).

A igreja antiga do arraial de Canudos não comportava todos os fiéis, o narrador a caracteriza como “frágil e pequena”. Ergueram, então, a igreja nova para a qual dedica uma página ao descrevê-la:

Defrontando o antigo, o novo templo erguia-se no outro extremo da praça. Era retangular, e vasto, e pesado. As paredes mestras, espessas, recordavam muralhas de reduto. Durante muito tempo teria esta feição anômala, antes que as duas torres muito altas, com ousadias de um gótico rude imperfeito, o transfigurassem.

É que a catedral admirável dos jagunços tinha essa eloquência silenciosa dos edifícios, de que nos fala Bossuet....

[...]

Delineara-a o próprio Conselheiro. Velho arquiteto de igrejas, requintara no monumento que lhe cerraria a carreira. Levantava, volvida para o levante, aquela fachada estupenda, sem módulos, sem proporções, sem regras; de estilo indecifrável; mascarada de frisos grosseiros e volutas impossíveis cabriolando num delírio de curvas incorretas; rasgada de ogivas horrorosas, esburacada de troneiras; informe e brutal, feito a testada de um hipogeu

desenterrado; como se tentasse objetivar, a pedra e cal, a própria desordem do espírito delirante [...] (p. 306 – 307).

A utilização do polissíndeto: “Era retangular, e vasto, e pesado”, aumenta a idéia de falta de elegância no estilo de construção da igreja. A leitura se torna arrastada, como a própria idéia que a narração tenta transmitir. Gera-se um tom irônico.

As igrejas representam o centro do povoado. Leiamos um parágrafo de *O Império do Belo Monte. Vida e Morte de Canudos*, em que Walnice Nogueira Galvão (2002, p. 43 – 44) discorre sobre as igrejas de Canudos:

As duas igrejas, por sua vez, defrontavam-se de dois lados da praça. A primeira era a de santo Antônio ou Igreja velha, cujo orago era epônimo do Conselheiro, mais antiga, benzida e inaugurada provavelmente em junho de 1893, coincidindo com o dia do santo a 13, com grandes festas que incluíram casamentos de canudenses ilustres. A segunda, a do Bom Jesus ou Igreja Nova, muito mais ambiciosa e de maiores proporções, que a conflagração impediria de chegar a termo. Pode-se aquilatar a força simbólica dessas invocações quando se sabe que o Peregrino também era chamado de Santo Antônio ou Santo Antônio Aparecido, e Bom Jesus ou Bom Jesus Conselheiro. Mais tarde, diriam que o Conselheiro dera muros fortificados à Igreja Nova de propósito, já prevendo sua utilização como baluarte durante o futuro assédio. A antiga capelinha de Nossa Senhora da Conceição, anterior à ereção de ambas as igrejas, passou a ser chamada de *Santuário*, preservando o altar e abrigando inúmeras imagens de santos. Num quartinho anexo morava o Conselheiro e ali seria sepultado.

A ruína das igrejas marca a proximidade do final da luta e, conseqüentemente, da narrativa. A derrubada das torres da igreja nova, mais do que a destruição espacial, simboliza o fim da vida comunitária no arraial de Canudos.

Ao recuperar cemitérios abandonados, Antônio Conselheiro aumentava, junto ao povo, sua fama de homem bom e santo, que seguia os ideais franciscanos. Em Canudos, o cemitério foi descrito da forma que segue:

[...] Mais humilde, construída pelo molde comum das capelas sertanejas, enfrentava-a a igreja velha. E mais para a direita, dentro de uma cerca tosca, salpintado de cruzeiros pequenas e malfeitas – sem um canteiro, sem um arbusto, sem uma flor – aparecia um cemitério de sepulturas rasas, uma tibicuera triste (p. 461).

.....
Tinham-se nesse momento, à esquerda, o mais miserando dos camposantos, centenas de cruzeiros – dois paus roliços amarrados com cipós – fincados sobre sepulturas rasas (p. 755).

O narrador utiliza-se da repetição em: “sem um canteiro, sem um arbusto, sem uma flor”, na descrição da rusticidade do cemitério local, vale-se, novamente do

recurso literário. Em seguida, há o aproveitamento do termo tupi *tibicuera*, que intensifica o efeito pela repetição da mesma imagem e o uso de sinônimos, para não repetir o termo *sepulturas* e criar um efeito distinto ao se ler “tibicuera triste”, em que a atmosfera de desolação se propaga, a partir do narrador, ao deparar-se com cemitério tão rústico. No outro trecho, vale-se do eufemismo “campo-santo”, na designação do cemitério e recorre a um certo valor hiperbólico ao considerá-lo como “o mais miserando dos campos-santos”. Durante a guerra, muitos corpos ficaram por enterrar. Como a mortandade era acentuada, enterravam-se, por fim, jagunços e soldados, em valas comuns.

No sertão, os malfeitores andavam às soltas. Em geral, não eram as cadeias que corrigiam os seus delitos, a justiça era feita pelas próprias mãos. Em Canudos, havia uma cadeia, onde ficavam aqueles que descumpriam as normas locais, ou seja, os que faltavam às rezas. Esta era conhecida como *poeira*:

Graças a seus braços fortes, Antônio Conselheiro dominava o arraial, corrigindo os que saíam das trilhas demarcadas. Na cadeia ali paradoxalmente instituída – a *poeira*, no dizer dos jagunços – viam-se, diariamente presos, pelos que haviam cometido leve falta de alguns homicídios, os que haviam perpetrado o crime abominável de faltar às rezas (p. 302).

Segundo o narrador, imperava em Canudos a justiça às avessas: pequenos crimes mereciam grandes punições e o inverso também imperava. A ironia ocorre em vários pontos da narrativa, sobretudo como forma de crítica política e social. No caso, temos a crítica em relação à organização da sociedade no arraial. Insiste-se em observar que, muitas vezes, vigorava a legislação própria, a que não interessavam as leis em vigor externamente. Assim como não havia os impostos cobrados pela República e o casamento civil não importava, também a vida devassa, levada antes da “conversão” às palavras de Antônio Conselheiro ou a prática de crimes como o assassinato ficavam perdoadas. Faltar à prédicas do Conselheiro ou às rezas, ironicamente, era motivo de prisão na *poeira*.

A definição do vocábulo *arraial*, proposta por Manif Zacharias (2001, p. 92), aplica-se bem à narrativa: “Pequena povoação do interior, constituída de casebres rústicos, dispostos desordenadamente, e habitada por gente sertaneja, simples e pobre”.

Diversas vezes, há referência a Canudos como o arraial. Fundado por Antônio Conselheiro, recebeu o nome de “Bom Jesus”. Confundia-se com o próprio fundador, a quem os fiéis denominavam “Bom Jesus Conselheiro”. Ali habitavam sertanejos de todas as índoles, do povo devoto religioso aos assassinos que se diziam convertidos pelo Conselheiro. O espaço representado pelo arraial, por vezes, ganha vida durante a narração, quando seguido por adjetivo. Como se observa nos exemplos:

[...] E ao chegar a Maçacará, depois de prear em caminho alguns cargueiros que demandavam o arraial sedicioso, em vez de volver à base de operações esteve na iminência de seguir, isolada, pela estrada do Rosário, para o centro da luta [...] (p. 516).

[...] O arraial – “compacto” como as cidades do Evangelho – completava a ilusão (p. 592).

[...] E este prolongar-se-ia, indeterminado, até que o arraial sinistro absorvesse, um a um, os que o acometiam [...] (p. 664).

[...] O arraial enorme repentinamente diminuía; e se acaçapara, parecendo ainda mais afundado na depressão em que se adensava, sem mais as duas balizas brancas que o indicavam aos pegureiros [...] (p. 690).

Na maior parte das citações, no entanto, o arraial aparece em frases curtas, sem o uso de recursos da língua que o personifiquem ou transformem em elemento simbólico. É apenas referência ao lugar, um advérbio. Exemplifiquemos com a última citação do termo na obra: “Caiu o arraial a 5. No dia 6 acabaram de o destruir desmanchando-lhe as casas, 5.200, cuidadosamente contadas” (p.779).

O espaço narrativo se molda às circunstâncias geradas pelas ações das personagens. As características do arraial se modificam, conforme as circunstâncias narradas. A projeção do narrador sobre o ambiente ocorre devido a um processo de “exaltação dos sentidos”, conforme Osman Lins (1976, 98 – 99). A influência do olhar, somada aos sentimentos evocados pela cena, gera essa exaltação sensorial que leva o narrador adjetivar o espaço. Isso faz com que, durante a narrativa, o arraial, por exemplo, mereça adjetivação distinta. Desse modo, é caracterizado como *sedicioso*; mais à frente, *compacto*; depois, *sinistro*; e *enorme* que “de repente diminuía”. A “exatidão” numérica (5.200 casas) aproxima-se mais à linguagem referencial.

Em Canudos, acredita-se que não haja ruas, com o sentido empregado na organização arquitetônica e urbanística. Vejamos um trecho em que isso se comprova:

Não se distinguem as ruas. Substituíam-as Dédalo desesperador de becos estreitíssimos, mal separando o baralhamento caótico dos casebres feitos ao acaso, testadas volvidas para todos os pontos, cumeeiras orientando-se

para todos os rumos, como se tudo aquilo fosse construído, febrilmente, numa noite, por uma multidão de loucos.... (p. 292).

.....
Nada mais. De nada mais necessitava aquela gente. Canudos surgia com a feição média entre a de um acampamento de guerreiros e a de um vasto *kraal* africano.

A ausência de ruas, as praças que, à parte a das igrejas, nada mais eram que o fundo comum dos quintais, e os casebres unidos, tornavam-no como vivenda única, amplíssima, estendida pelas colinas e destinada a abrigar por pouco tempo o clã tumultuário de Antônio Conselheiro (p. 294).

Todavia, quase ao final da trama, o narrador reserva uma surpresa para o leitor – a descoberta de uma rua no arraial de Canudos. Esta se distinguia também por merecer uma identidade, um nome, a rua de Monte Alegre:

Transcorridos quinhentos metros, volvia-se à esquerda deixando à retaguarda as “Casas Vermelhas” e tinha-se uma surpresa – uma rua, uma verdadeira rua, a do Monte Alegre, a única que merecia tal nome, alinhada, larga de uns três metros e alongando-se de norte a sul até à praça, cortando todo o arraial. Nela se erigiam as melhores vivendas, algumas casas de telhas e soalho, e entre estas a de Antônio Vila-Nova, onde dias antes se tinham encontrado restos de munições da coluna Moreira César (p. 750).

As ruas de Canudos não têm nomes apropriados, segundo o narrador, à exceção da rua Monte Alegre, elas sequer existiam ou mereciam a designação de ruas. Todavia, segundo Walnice Nogueira Galvão (2002, p. 43 – 44), historicamente, além dessa rua, “quase reta, que saía da praça em direção da estrada de Uauá”, havia “a rua da caridade, a rua do Campo das Abóboras, a rua da Professora [em que morava a professora que ensinava os pequenos canudenses a ler e a escrever], a rua dos Caboclos, a rua dos Negros etc.”

Nas cidades, as ruas exercem papel fundamental na organização espacial. Jane Jacobs (1961 *apud* CHOAY, 1979), crítica de arquitetura e urbanismo, estudiosa das cidades norte-americanas, estabelece três qualidades para a rua: serve como demarcação entre o espaço público e o privado, possui olhos de seus donos naturais que a vigiam dos edifícios construídos sempre de frente para elas e possui calçadas por onde a circulação dos transeuntes deve ser constante, o que faz com que aumente o número de olhos que a observam das janelas dos edifícios e da própria rua.

Em *Os Sertões*, as ruas que se configuram como tal são as de outras localidades, como as de Uauá, por exemplo. As ruas das capitais, especialmente, do Rio de

Janeiro e da Bahia aparecem relacionadas com a repercussão da guerra de Canudos. Exemplifiquemos:

[...] A opinião nacional esbatia-se de tal modo na imprensa. Na imprensa e nas ruas.

Alguns cidadãos ativos congregaram o povo na capital da República e resumiram-lhe a ansiedade patriótica numa moção incisiva [...] (p. 499).

As estradas ocupam maior destaque que as ruas na narrativa, como se pode notar nos seguintes exemplos:

Toda uma companhia do 7º, naquele momento, fez fogo, por alguns minutos, sobre um jagunço, que vinha pela estrada de Uauá. O sertanejo não apressava o andar.

Parava às vezes. Via-se o vulto impassível aprumar-se ao longe considerando a força por instantes, e prosseguir depois, tranqüilamente. Era um desafio irritante [...] (p. 463 – 464).

[...] Deixaram também em paz o comboio que seguia, perdido à retaguarda, pela estrada de Juetê. [...] (p. 532).

[...] Largando de Monte Santo, as forças demandariam o arraial do Cumbe no rumo seguro de ESSE e, atingindo este, infletindo, rota em cheio para o norte, fraldejando as abas da serra de Aracati, em marcha contornante, a pouco e pouco rumando a NNO, iriam interferir no sítio do Rosário a antiga estrada de Maçacará [...] (p. 432 – 433).

Entretanto ia-se marchar para o desconhecido, por veredas desfreqüentadas, porque todas as travessias por ali se resumem no trecho de uma estrada secular, a de Bom Conselho a Jeremoabo [...] (p. 433 – 434).

As citações anteriores tiveram por objetivo situar pequenos fragmentos em que aparecem algumas das diferentes estradas próximas ao local da luta. São elas: Uauá, Juetê, Maçacará e a estrada de Bom Jesus a Jeremoabo. Em geral, as estradas não são nomeadas de modo criativo, recebem os nomes de fazendas ou vilarejos cortados por elas ou localizados em suas proximidades, razão, muitas vezes, da existência das mesmas.

Em meio à luta, houve a necessidade de se improvisar um hospital que atendesse aos feridos. Há várias passagens em que se narram as dificuldades dos vitimados pela guerra. Além das dores físicas, ocasionadas por ferimentos de toda sorte, havia, ainda, a fome, a sede e a dor moral. O lugar para os “tratamentos” era denominado *hospital de sangue*:

O acampamento mudara; perdera a aparência revolta dos primeiros dias. Era como um outro arraial despontando à ilharga de Canudos. Atravessando o leito vazio do Vaza-Barris, os recém-vindos enveredavam por uma sanga flexuosa; topavam, a meio caminho, à direita, entrando em larga reentrância, vasto alpendre coberto de couro – o hospital de sangue; e a breve trecho atingiam a tenda do comandante geral (p. 701 – 702).

O tratamento dos feridos era, durante a guerra, um paliativo. Apenas os soldados que conseguiram sobreviver tiveram tratamento num espaço mais adequado: o hospital de Salvador. Quanto aos sertanejos, os que não fugiram, foram todos dizimados.

Quanto ao comércio, destacam-se as feiras realizadas nas pequenas cidades e vilarejos. O comércio, com a pobreza que grassava pelo sertão baiano, era fruto não só da seca, mas também de uma política local em que os agricultores, destituídos de terras, se insurgiam contra o sistema latifundiário, semifeudal. O narrador pouco trata da questão do comércio. Um parágrafo trata, em especial, do comércio e da feira, no maior lugarejo da região, o arraial de Uauá:

[...] Alcançam-no quatro estradas que, a partir de Jeremoabo passando em Canudos, de Monte Santo, de Juazeiro e Patamuté, conduzem para a sua feira, aos sábados, grande número de tabaréus, sem recursos para viagens longas a lugares mais prósperos. Ali chegam por ocasião das festas como se procurassem opulenta capital das *terras grandes* [Rio de Janeiro, Bahia, Roma e Jerusalém – longe do sertão e próximas entre si, segundo nota do autor]: entrajados das melhores vestes, ou encourados de novo; pasmos entre os mostradores de duas ou três casas de negócio, e contemplando no barracão da feira, no largo, os produtos de uma indústria pobre em que aparecem, como valiosos espécimes, *courinhos* curtidos e redes de caroá. Nos demais dias, aberta uma ou outra venda, deserta a praça, Uauá figura-se um local abandonado. E foi num destes que a população recolhida, aguardando a passagem das horas mais ardentes, despertou surpreendida por uma vibração de cornetas (p. 346).

Durante a narrativa, o comércio não figura com destaque. Citam-se vendas como a que trabalhava Antônio Conselheiro, no Ceará, porém as feiras são a narrativa mais viva do comércio sertanejo. A ida à feira valia por um momento festivo, pois no interior não havia lugares de lazer e os moradores, chamados pejorativamente de *tabaréus*, por serem simples e não disporem de recursos para ir a lugares distantes, como sinaliza o próprio narrador, preparavam-se para o acontecimento, por isso usavam suas “melhores vestes”. A narrativa resume feiras semelhantes e demonstra o mesmo desolamento do local ao término delas em outras localidades do sertão. O espaço entristece, parece *abandonado*.

6. O ESPAÇO DOMÉSTICO EM OS SERTÕES

Se exteriormente campeia a miséria, dentro das habitações só se encontra o que há de imprescindível à sobrevivência ou nem mesmo isso. A intensa fé dos conselheiristas supria o que a vida lhes negaceava. Conforme Alexandre H. Otten (1990, p. 115), “Jesus Cristo está em sincronia com o povo sofredor na imagem do Bom Jesus, que não apenas sendo ‘ópio do povo’ dava-lhe força e coragem para viver”.

No interior das casas dos sertanejos, não havia sala, nem cozinha, propriamente ditas:

Feitas de pau-a-pique e divididas em três compartimentos minúsculos, as casas eram paródia grosseira da antiga morada romana: um vestíbulo exíguo, um atrium servindo ao mesmo tempo de cozinha, sala de jantar e de recepção; e uma alcova lateral, fuma escuríssima mal revelada por uma porta estreita e baixa (p. 292).

A apresentação das casas dos sertanejos pelo narrador contraria a teoria de Gaston Bachelard (2003, p. 64 – 65), que tão bem se aplica a outras narrativas, de que o onirismo se abre em relação às casas quando estas passam a ser vistas como “um espaço de conforto e intimidade, como um espaço que deve condensar e defender a intimidade”. Na narrativa de *Os Sertões*, somos levados a desvendar o interior das casas de Canudos, sem constrangimentos, pois afinal, a própria guerra devassa as casas e nada sobra das mesmas, não há conforto e não se respeita intimidade alguma. Além disso, inexistem as “casas claras onde em todas as estações do ano mora o verão” e que são “feitas só de janelas”. No arraial de Canudos, as casas são escuras, segundo o narrador, mais do que isso, o quarto é uma “fuma escuríssima”. Na descrição da casa, não se incluem janelas, pois não fazem parte das construções, há apenas a porta.

Os casebres de Canudos tinham um quarto ou alcova, como o chama o narrador; cumpriam sua finalidade básica de dormitório. A mobília do quarto e dos outros cômodos se resume:

Quando o olhar se acomodava à penumbra daqueles cômodos exíguos, lobrigava, invariavelmente, trastes raros e grosseiros: um banco tosco; dois ou três banquinhos com a forma de escabelos; igual número de caixas de cedro, ou canastras; um jirau pendido do teto; e as redes. Era toda a mobília. Nem camas, nem mesas. Pendurados aos cantos viam-se insignificantes acessórios: o *bogó*, ou borracha, espécie de balde de couro para o

transporte de água; pares de *caçuás* (jacás de cipó) e os *aiós*, bolsa de caça, feita das fibras de caroá. Ao fundo do único quarto, um oratório tosco. Neste, copiando a mesma feição achamboada do conjunto, santos mal acabados, imagens de linhas duras, a objetivarem a religião mestiça em traços incisivos de manipansos; Santos Antônio proteiformes e africanizados, de aspecto bronco, de fetiches; Marias-Santíssimas, feias como megeras... (p. 293).

Osman Lins (1976, p. 97) nos lembra que a “função caracterizadora” é uma das mais importantes ao referir-se ao espaço romanesco. Lins insiste em que o espaço possui um papel revelador das personagens, com base nos estudos de Phillipe Hamon, Jean-Pierre Richard e Michel Butor. Esses estudiosos mostram a condição de “notadamente no espaço doméstico –, a função de, situando a personagem, informar-nos, mesmo antes que a vejamos em ação, sobre o seu modo de ser.” No caso, as ações dos sertanejos já não são de toda novidades para o leitor, porém adentrar a casa, conhecer os cômodos, os móveis e objetos que a compõem, certamente, leva-nos ao conhecimento de seus habitantes. Além da vida humilde, a religiosidade popular e o sincretismo religioso se patenteiam, sobretudo, na existência dos *manipansos* e “Santos Antônio proteiformes e africanizados, de aspecto bronco, de fetiches”.

A referência às salas ocorre apenas como se fosse um cômodo qualquer, por vezes, recebe o nome de *saleta*, servindo de espaço para o interrogatório dos jagunços prisioneiros, inclusive mulheres e idosos. Algumas casas não eram desmanchadas, quase ao término da luta, a fim de servirem ao exército:

[...] tinham, na maioria, sido desmanchadas, salvante poucas, as melhores, onde se improvisavam salas de ordem das brigadas, quartéis e ranchos da oficialidade. Uma delas era digna de nota. Fora uma tenda de ferreiro. Mostravam-no ainda alguns gastos marrões, tenazes partidas e derruída forja fixa, de adobes. E aquela ferraria pobre do sertão tinha uma bigorna luxuosa, do mais fino aço, que se fundira em Essen: um dos canhões tomados à expedição Moreira César (p. 755).

Além das residências dos canudenses, o narrador não se detém em descrever o interior das casas de outras localidades, pois isso não influencia na narrativa, ou melhor, não auxilia na composição do cenário, no centro do teatro onde a luta se desenrola, em pleno sertão baiano.

A junção dos diversos espaços, que concorrem para a narração da luta e suas conseqüências – os interiores das casas, os espaços externos do arraial e, sobretudo, os elementos da natureza local e circundante –, integra o sertão e este inspira a

poética que despe a aridez da linguagem, a aridez sertaneja e a transforma na imagem simbólica, no SERTÃO. Vejamos, no próximo capítulo como, em Guimarães Rosa, o espaço auxilia na construção de um novo SERTÃO.

CAPÍTULO II

O ESPAÇO EM GRANDE SERTÃO: VEREDAS

Adentrar o espaço criado por Guimarães Rosa significa manter um olhar atento para com a espacialidade narrativa que aparece em meio a outros elementos. A natureza variada dos gerais e do sertão, a riqueza ou pobreza das construções edificadas confundem-se com outra natureza: a do homem do sertão que se constrói ou destrói ao modo de Riobaldo, Diadorim, Hermógenes, Joca Ramiro, Zé Bebelô e tantas outras personagens. Tantos são os SERTÕES que há cinquenta anos se compartilham com Rosa, sem esgotá-los, sem dominá-los por completo: aí reside a mágica da grande criação literária. A primeira publicação de *Grande Sertão: Veredas*, ocorreu em maio de 1956. É possível saber quem foi Guimarães Rosa?

1. O HOMEM: GUIMARÃES ROSA

João Guimarães Rosa nasceu em 27 de junho de 1908, em Cordisburgo, Minas Gerais. Filho mais velho, com mais cinco irmãos, seu pai é Florduardo Pinto Rosa, um pequeno comerciante, e sua mãe, Francisca Guimarães Rosa, a Chiquitinha. Cursa os primeiros anos de escola em Cordisburgo. Aprende a ler e escrever nessa cidade.

A escola formal Rosa inicia aos 10 anos de idade, no Colégio Santo Antônio, em São João Del Rei. Sua família muda-se, em 1918, para Belo Horizonte, onde é matriculado no primeiro ano ginasial do Colégio Arnaldo, de padres alemães.

De 1925 a 1930 faz o curso superior na Faculdade de Medicina de Minas Gerais, é orador de sua turma. No ano de 1925, participa de concursos de contos da revista “O Cruzeiro” (Rio de Janeiro), é premiado quatro vezes.

Em 1929, é nomeado para o Serviço de estatística de Minas Gerais. Um ano depois, publica “O Mistério de Highmore Hall”, na revista “O Cruzeiro”. Casa-se, no ano de conclusão do curso superior, com Lígia Cabral Pena e passa a exercer a profissão de médico em Itaguara, na cidade do interior mineiro, de Itaúna.

Em 1931, nasce sua primeira filha, Vilma Guimarães Rosa, em Itaguara. Amante do aprendizado de Línguas, Guimarães Rosa como autodidata, estuda, por esse tempo, alemão e russo.

No ano de 1932, é nomeado inspetor de educação e saúde. Participa da Revolução Constitucionalista, como voluntário da Força Pública, por Minas Gerais, servindo no Túnel da Serra da Mantiqueira.

Em 1933, em Barbacena, passa em concurso para atuar na Força Pública, ocupando o cargo de oficial-médico, do 9º Batalhão de Infantaria. No ano de 1934, é promovido a capitão.

Ainda em 1934, nasce Agnes, a segunda filha de Rosa e Lígia. De 1933 a 1935, atua no Serviço de Proteção ao Índio. É também em 1934 que presta concurso para o Ministério Público, para atuar como diplomata do Itamarati, ficou em segundo lugar. Nomeado em Hamburgo, em 1938, ali conhece Aracy Moebius de Carvalho, sua segunda esposa.

Em 1936, ganha o concurso promovido pela Academia Brasileira de Letras, com o livro de poesia *Magma*. No ano seguinte, fica em segundo lugar em concurso da livraria José Olímpio, com os contos de *Sagarana*.

Em 1942, com a ruptura das relações entre o Brasil e Alemanha, durante a segunda Guerra, fica, durante quatro meses, internado em Baden-Baden. Em junho, retorna ao Brasil e, posteriormente, é enviado como segundo-secretário da embaixada, em Bogotá. Ali, trabalha até 1944, e, ao retornar ao Brasil, atua na Secretaria de Estado, no Rio de Janeiro.

A publicação de *Sagarana*, em 1946, faz com que receba o prêmio Felipe d' Oliveira. Nesse ano, é nomeado chefe do gabinete do ministro João Neves da Fontoura. Representa o Brasil, como secretário, da delegação para a Conferência de Paz, após a segunda Guerra.

Em 1948, viaja para Bogotá para representar o Brasil como secretário geral da delegação para a IX Conferência Panamericana. Segue, depois, a Paris, ao ser nomeado primeiro secretário da embaixada. No ano seguinte, é promovido a conselheiro. Passa a ministro de segunda classe, em 1951. Volta ao Brasil e, novamente, atua como chefe de gabinete do ministro João Neves da Fontoura.

Em maio de 1952, acompanha a condução de uma boiada por 240 km do sertão mineiro, montado num cavalo. Registra em uma caderneta os dados das cenas e das histórias que vivencia, além da fala do povo do sertão, tão bem utilizada, por ele, em suas obras futuras, especialmente em *Grande Sertão: Veredas*. No ano de 1953, torna-se chefe da Divisão de Orçamento.

Guimarães Rosa consagra-se como escritor, no ano de 1956, ao publicar, em janeiro, *Corpo de Baile* e, em maio, *Grande Sertão: Veredas*. Este, recebe os prêmios Machado de Assis, do Instituto Nacional do Livro, o Carmen Dolores Barbosa (S.P.) e o Paula Brito (R.J.). Torna-se ministro de primeira classe ou embaixador, em 1958.

Em 1961, recebe o Prêmio Machado de Assis, da ABL, pelo conjunto de suas obras. *Sagarana* é editado em Portugal e *Corpo de Baile*, traduzido para o francês.

No ano de 1962, publica *Primeiras Estórias*. É nomeado chefe do Serviço de Demarcação de Fronteiras, última função exercida até o ano de sua morte, em que atuou em questões como a do Pico da Neblina (1965) e a de Sete Quedas (1966).

Em 8 de agosto de 1963, após candidatar-se pela segunda vez (a primeira foi em 1957), é eleito, por unanimidade, para a Academia Brasileira de Letras e decide adiar sua posse. Nos anos de 1965-1966, surgem as primeiras versões de suas obras para o cinema. Segundo Renard Perez, no ensaio “Guimarães Rosa” (1991, p. 43):

Levado à tela, *Grande sertão: veredas* constitui uma experiência não muito feliz, mas o conto “A hora e a vez de Augusto Matraga”, possibilita a Roberto Santos a realização, em 1966, de um filme admirável, que se projeta em vários festivais internacionais.

Em 1967, representa o Brasil, como vice-presidente, no I Congresso latino-Americano de escritores. Em julho publica *Tutaméia*. Em 16 de novembro, toma posse na Academia Brasileira de Letras, ocupando a vaga do ex-ministro e amigo João Neves da Fontoura, a quem dirige o elogio protocolar. Em 19 de novembro falece, escrevendo em sua casa. É sepultado no mausoléu da Academia Brasileira de Letras, no cemitério São João Batista.

Algumas das primeiras edições póstumas: a Editora José Olímpio publica, em 1969-1970: *Em memória de Guimarães Rosa* (sobre Rosa e os discursos de posse e recepção na ABL); *Estas estórias* (inclui a reportagem *Com o Vaqueiro Mariano*, publicada, por Rosa, em 1947, e *Ave, palavra*). O Instituto Cultural Ítalo-Brasileiro

publica, em 1972, João Guimarães Rosa – correspondência com o tradutor italiano e, em 1973, Paulo Rónai organiza a obra *Seleta*. Além dessas, seguem diversas publicações de obras rosianas. Avultam as traduções, sobretudo para o francês, espanhol, italiano, inglês, alemão, polonês, russo e holandês.

Como os dados biográficos não são suficientes para revelar quem foi Guimarães Rosa, porque, de fato, não se consegue explicar a essência de um gênio da literatura, valemo-nos de poema de Carlos Drummond de Andrade, escrito em 21 de novembro de 1967 e publicado no jornal “Correio da Manhã”, em 22 de novembro, repleto do sentimento que transborda em Drummond, dois dias após a morte de Rosa. Transcrevemos o poema, cópia do fac-símile editado junto à introdução de *Sagarana* (2001, p. 11 – 14):

Um chamado João

João era fabulista?

fabuloso?

fábula?

Sertão místico disparando

no exílio da linguagem comum?

Projetava na gravatinha

a quinta face das coisas

inenarrável narrada?

Um estranho chamado João

para disfarçar, para farçar

O que não ousamos compreender?

Tinha pastos, buritis plantados

no apartamento?

no peito?

Vegetal ele era ou passarinho

sob a robusta ossatura com pinta

de boi risonho?

Era um teatro
e todos os artistas
no mesmo papel,
ciranda multívoca?

João era tudo?
tudo escondido, florindo
como flor é flor, mesmo não semeada?

Mapa com acidentes
desligando para fora, falando?
Guardava rios no bolso
cada qual com sua cor de água
sem misturar, sem conflitar?
E de cada gota redigia
nome, curva, fim,
e no destinado geral:
seu fado era saber
para contar sem desnudar
o que não deve ser desnudado
e por isso se veste de véus novos?

Mágico sem apetrechos,
civilmente mágico, apelador
de precípite prodígios acudindo
a chamado geral?

Embaixador do reino
que há por trás dos reinos,
dos poderes, das
supostas fórmulas
do abracadabra, sésamo?

Reino cercado
não de muros, chaves, códigos,
mas o reino-reino?

Por que João sorria

se lhe perguntavam
Que mistério é esse?
E propondo desenhos figurava
menos a resposta que
outra questão ao perguntante?
Tinha parte com ... (sei lá
o nome) ou ele mesmo era
a parte de gente
servindo de ponte
entre o sub e o sobre
que se arcabuzeiam
de antes do princípio,
que se entrelaçam
para melhor guerra,
para maior festa?

Ficamos sem saber o que era João
e se João existiu
De se pegar.

2. GRANDES ESPAÇOS EM *GRANDE SERTÃO: VEREDAS*

Como o fizemos com a análise de *Os Sertões*, neste item, trataremos das cidades, em si, e relacionadas com o sertão e com outros Estados federativos. Proporemos uma possível leitura da cidade, a partir das teorias de Raymond Williams e Milton Santos.

2.1. O SERTÃO E A CIDADE

O espaço do *Sertão*, o qual permeia toda nossa pesquisa, é, por vezes, invadido pela influência citadina. Tentemos pontuar as circunstâncias em que isso ocorre de modo mais intenso em *Grande Sertão: Veredas*.

Citemos um trecho de Raymond Williams (1986, p. 11), na obra *O campo e a cidade: na história e na literatura*, que nos auxiliará a visualizar melhor a “oposição” aparente entre campo e cidade, cujo enfoque pode, perfeitamente, ser deslocado para o sertão e a cidade:

Em torno das comunidades existentes, historicamente bastante variadas, cristalizaram-se e generalizaram-se atitudes emocionais poderosas. O campo passou a ser associado a uma forma natural de vida – de paz, inocência e virtudes simples. À cidade associou-se a idéia de centro de realizações – de saber, comunicações, luz. Também constelaram-se poderosas associações negativas: a cidade como lugar de barulho, mundanidade e ambição; o campo como lugar de atraso, ignorância e limitação. O contraste entre campo e cidade, enquanto formas de vida fundamentais, remonta à Antigüidade clássica.

É verdade que, para o homem comum da cidade, o sertão se converte em lugar de “atraso, ignorância e limitação”. Os valores culturais impressos no homem campestre são, muitas vezes, desprezados. O próprio homem do campo, bem como o sertanejo, desvaloriza-se, julgando quem vem da cidade como alguém melhor preparado do que ele.

Em *Metamorfose do Espaço Habitado*, Milton Santos, deixa-nos um parágrafo que se casa perfeitamente com tal idéia. Transcrevemo-lo, como uma possibilidade de amparo na realidade, como possível opção para o romancista, à construção do verossímil ficcional. Milton Santos (1988, p. 53) escreve:

A cidade reúne um considerável número das chamadas profissões cultas, possibilitando o intercâmbio entre elas, sendo que a criação e a transmissão do conhecimento têm nela lugar privilegiado. Dessa forma, a cidade é um elemento impulsionador do desenvolvimento e aperfeiçoamento das técnicas. Diga-se, então, que é a cidade lugar de ebulição permanente.

Em *Grande Sertão: Veredas*, vemos isso em Riobaldo, na relação estabelecida com um interlocutor ilustrado, vindo da cidade. Lembremos, entretanto, com Walnice Nogueira Galvão (2001), que ocorre uma amenização nas diferenças entre ambos,

uma vez que o interlocutor se dispõe a ouvir as histórias contadas pelo narrador. Ambos se tornam cúmplices. Todavia, durante o decorrer da narrativa, várias vezes Riobaldo lembra da diferença existente entre ele e o seu interlocutor, motivada pela vinda desse de um espaço distinto ao sertanejo. Utilizemos um exemplo, do início da narrativa:

[...] Sou só um sertanejo, nessas altas idéias navego mal. Sou muito pobre coitado. Inveja minha pura é de uns conforme o senhor, com toda leitura e suma doutoração. Não é que eu esteja analfabeto. Soletrei, anos e meio, meante cartilha, memória e palmatória. Tive mestre, Mestre Lucas, no Currálinho, decorei gramática, as operações, regra-de-três, até geografia e estudo pátrio. Em folhas grandes de papel, com capricho tracei bonitos mapas. Ah, não é por falar: mas desde o começo, me achavam sofismado de ladino. E que eu merecia de ir para cursar latim, em Aula Régia – que também diziam. Tempo saudosos! Inda hoje, apreço um bom livro, despaçado [...] (Rosa: 1986, p. 7).²

A diferença espacial, no caso, transcende a localidade: o fragmento citado se inicia com “Sou só um sertanejo”. Note-se o valor depreciativo aí constante. Quem nasce e vive no sertão não tem oportunidades idênticas a quem vem da cidade. Mesmo que o sertanejo, tenha o privilégio de ter professor, não tem a instrução que se pode conseguir ao viver na cidade.

Riobaldo coloca-se no início do trecho como um homem simplório, a reforçar a idéia que muitos fazem do sertanejo, porém, mais adiante, coloca-se como conhecedor, como quem não está em posição inferior, porque se reconhece, a partir da imagem que seus conterrâneos fazem dele, como homem inteligente. Sobre a figura do sertanejo, voltaremos a discutir, de modo mais detalhado, na comparação entre *Os Sertões* e *Grande Sertão: Veredas* (capítulo III).

Vejamos este outro exemplo:

Ao tanto com o esforço meu, em esquecer Diadorim, digo que me dava entrante uma tristeza no geral, um prazo de cansado. Mas eu não meditava para trás, não esbarrava. Aquilo era a tristonha travessia, pois então era preciso. Água de rio que arrasta. Dias que durasse, durasse; até meses. Agora, eu não me importava. Hoje, eu penso, o senhor sabe: acho que acho que o sentir da gente volteia, mas em certos modos, rodando em si mas por regras. O prazer muito vira medo, o medo vai vira ódio, o ódio vira esses desesperos? – desespero é bom que vire a maior tristeza, constante então para o um amor – quanta saudade... –; aí, outra esperança já vem... Mas, a

² ROSA, João Guimarães. **Grande sertão: veredas**. 36. ed., São Paulo: Nova Fronteira, 1988. Todas as outras citações, quando não devidamente indicadas, foram extraídas dessa edição e vêm acompanhadas somente da indicação de página.

brasilinha de tudo, é só o mesmo carvão só. Invenção minha, que tiro por tino. Ah, o que eu prezava de ter era essa instrução do senhor, que dá rumo para se estudar dessas matérias... (p. 201 - 202).

Riobaldo parece acreditar que o homem instruído consiga compreender o processo desencadeador dos sentimentos e estes em si. Nesses momentos, valoriza, indiretamente, a cidade, a qual, ilusoriamente, exerce o seu “poder de preparar melhor” para a compreensão da alma humana, uma vez que nela ocorre a instrução maior, nela o homem pode receber a “suma doutoração”.

Há, ainda, de se considerar o questionamento deixado por Willi Bolle (2004, p. 316), no capítulo “A nação dilacerada”, na obra *grandesertão.br.*, será que ocorre “nos reiterados e enfáticos elogios de Riobaldo ao seu interlocutor urbano, uma ponta de ironia, e até mesmo uma trama irônica, visando a própria imagem da cidade?”

É evidente, portanto, que o romancista coloca na boca do narrador-personagem, Riobaldo, em certos momentos, uma concepção de cidade que se coaduna com os estudos histórico-geográficos e sociológicos, o que gera verossimilhança ao texto. Em outros momentos, o sertanejo retoma sua integridade, não se compara ao citadino, aparece como herói, a guerrear pelo sertão afora, como os heróis dos romances de cavalaria, conforme nos apontam, por exemplo, Cavalcanti Proença (1976), Antonio Candido (1991) e Davi Arrigucci Jr. (1994).

Se, de um lado, plasma uma oposição entre sertão e cidade, por outro, às vezes, a cidade invade o sertão e este tenta resistir. Sertão e cidade se convertem em personagens vivas, com poderes próprios: o sertão resistindo à dominação, de modo a preservar sua integridade, seus valores, sua cultura. A negação dos costumes e valores enraizados, por exemplo, torna-se nítida na figura de Zé Bebelô, personagem que pretendia, a princípio, “colocar ordem” no sertão, porém as lutas travadas fazem-no desistir do intento. As propostas de Zé Bebelô, envoltas em bases, de certa forma, positivistas, supõem a conquista da ordem imprescindível para se vislumbrar o progresso. Como se vê nos exemplos que seguem:

-“Ei, do Brasil, amigo!” – Zé Bebelô cantou resposta, alta graça. – “Vim departir alçada e foro: outra lei – em cada esconso, nas toesas deste sertão...” (p. 340).

.....
- “Hem? Hem? O que imponho é se educar e socorrer as infâncias deste sertão” (p. 349).

Zé Bebelo mudaria, certamente, o destino de meninos como Guirigó, de Sucruiú, aquele que entrava pelas janelas e roubava os objetos nas casas, e, depois, é levado por Riobaldo e acompanha-o até o final de suas aventuras como chefe jagunço. O romance suscita o questionamento sobre a necessidade de melhoria de condições para o povo sertanejo, porém leva-nos a refletir sobre o papel que as tradições ocupam e o perigo de se tocar nos espaços que se fazem sagrados para o ser humano.

Observe-se mais um exemplo extraído de uma conversa de Zé Bebelo com Riobaldo: “[...] Dizendo que, depois, estável que abolisse o jaguncismo, e deputado fosse, então reluzia perfeito o Norte, botando pontes, baseando fábricas, remediando a saúde de todos, preenchendo a pobreza, estreitando mil escolas.” (p. 111) Em nome do progresso e do bem-estar do sertanejo, Zé Bebelo sonha com sua participação direta na política, sem perceber que se tornaria instrumento do capitalismo e arrancaria a raiz sertaneja de sua profundidade.

A ambigüização do papel da cidade ocorre, todavia, em outros momentos e contribui para a criação da dialética entre sertão e cidade, o que dilui a simples dicotomia entre ambos. Afinal, como foi mencionado, no item “O Sertão e a Cidade”, em *Os Sertões*, isso se explica, citando Bolle (2004, p, 314), pela “dialética dos contrários”.

Há um excerto em que Emílio Wusp comenta com o amigo Wababa sobre o progresso que chegará ao Curralinho; eles vêm-no de forma benéfica, talvez por serem estrangeiros e também pela possibilidade de maior circulação de mercadorias, uma vez que trabalham no comércio:

Seo Assis Wababa oxente se prazia, aquela noite, com o que o Vupes noticiava: que em breves tempos os trilhos do trem-de-ferro se armavam de chegar até lá, o Curralinho então se destinava ser lugar comercial de todo valor. Seo Assis Wababa se engordava concordando, trouxe canjirão de vinho. Me alembro; eu entrei no que imaginei – na ilusãosinha de que para mim também estava tudo assim resolvido, o progresso moderno: e que eu me representava ali rico, estabelecido. Mesmo vi como seria bom, se fosse verdade (p. 105 -106).

Quase ao final da narrativa, Riobaldo profere a frase: “Sensato somente se eu saísse do meio do Sertão [...]” (p. 508) Aqui, o termo *Sertão* apareceu grafado com letra maiúscula; gera-se a possibilidade do duplo sentido: sair do sertão, espaço físico e passar a residir na cidade, longe da “lei” dos jagunços: o espaço tomado em seu

sentido histórico-geográfico ou o *Sertão* imagem poética contrária à paz interior, ou seja, vencer a busca, não só de Riobaldo, mas de todo leitor que transpõe a escrita das quase 600 páginas de *Grande Sertão: Veredas*, não é, simplesmente, a procura de quem habita o sertão, é a grande busca de todo o ser humano.

Durante a narrativa, o narrador-personagem lança afirmações que representam, antes, indagações sobre o melhor lugar para se viver. No início, encontramos um trecho em que Riobaldo não menciona o sertão, ele o substitui pelo campo, ao indagar de seu interlocutor se este acredita no diabo:

[...] Mas, não diga que o senhor, assisado e instruído, que acredita na pessoa dele?! Não? Lhe agradeço! Sua alta opinião compõe minha valia. Já sabia, esperava por ela – já o campo! Ah, a gente, na velhice, carece de ter sua aragem de descanso (p. 4).

A prolepse serve, no caso, para antecipar a situação final da narrativa em que Riobaldo, já idoso, converte-se no “contador de causos”, bem estabelecido, proprietário rural.

Há uma quebra no sentido de cidade como lugar ideal para se viver. Com Zé Bebelô, a cidade parece sobrepujar o sertão, todavia, se é possível tentar opor *cidade* a *sertão*, ora não se consegue opor *cidade* a *Sertão*, mesmo que se tente grafar a palavra Cidade em maiúscula. Já o *Sertão* pode simbolizar a necessidade de encontro do homem consigo mesmo, o espaço exterior transmigra para o âmago humano, onde habitam o mito e a poesia.

2.2. OUTROS ESTADOS DA FEDERAÇÃO

Estados federativos fazem parte do espaço geográfico, mesmo enquanto parte de uma composição literária recriadora. Minas Gerais, Bahia e Goiás se apresentam na narrativa, repetidamente. Há, todavia, somente uma citação do Estado do Rio de Janeiro. Outras Unidades da Federação não se apresentam no romance.

É interessante observar uma afirmação de Terezinha Souto Ward (1984, p. 129):

Ao consultar sua biblioteca tivemos oportunidade de notar que possuía em sua coleção inúmeros volumes sobre o sertão (de Minas, Bahia, Goiás e nordeste), muitos deles marcados e anotados. Estão também no Instituto de Estudos Brasileiros a coleção de documentos que pertenciam a Guimarães Rosa que infelizmente não tivemos oportunidade de examinar individualmente, embora tenhamos visto a relação das pastas feita por Paulo Rónai que inclui entre outros títulos: “Anotações sobre boiadas”, “Fotos e estudos sobre bois”, “Notas-excursão à Minas”, “Expressões e termos”, cinco caderninhos com anotações de viagens, à lápis e desenhos.

Exemplifiquemos com excertos do romance, menções aos Estados:

[...] Que tal Zé Bebelo – na hora me lembrei – quando mal irado, ou quando conforme querendo impor medo a todos: - “Norte de Minas! Norte de Minas...!” – o que bramava (p. 450 - 451).

Lembro dessa mulher, como me lembro de meus idos sofrimentos. Essa, que fomos buscar na Bahia (p. 456).

[...] Vi quando ele se despediu e tocou – com o bom respeito de todos – ; e fiquei me lembrando quando ele tinha seguido sozinho para Goiás, expulso por julgamento, deste sertão [...] (p. 386).

Diversas são as citações dos Estados acima em *Grande Sertão: Veredas*. Podemos associar os Estados às personagens da narrativa. Embora outros jagunços e outras personagens se relacionem aos Estados, sobretudo por dizerem respeito ao local de nascimento das mesmas, três delas se associam aos espaços de sua origem, de modo mais enfático, no romance: Minas Gerais é a terra do narrador-personagem, Goiás, a de Zé Bebelo e a Bahia, de Hermógenes.

3. ELEMENTOS INTEGRANTES DOS ESPAÇOS NATURAIS EM GRANDE SERTÃO: VEREDAS

Os espaços aquáticos, a flora e a fauna merecem um tratamento poético. Não servem apenas para emoldurar a narrativa, são parte imprescindível, pois misturam-se às ações das personagens, auxiliando na composição da trama.

3.1. ESPAÇOS AQUÁTICOS

Avultam em *Grande Sertão: Veredas* os espaços naturais: os espaços aquáticos permeiam todo o romance. Riobaldo se identifica com o rio Urucuia, ele diz: “[...] Meu rio de amor é o Urucuia” (p. 59). Riobaldo se enreda como o próprio Urucuia. Em seu próprio nome encontramos o elemento aquático: rio + baldo. Segundo o dicionário de Aurélio Buarque de Holanda Ferreira (1979), o verbete rio tem por acepção:

[Do lat. *Rivu* (*riu* no lat. Vulg.).] S.m. 1. Curso de água natural, de extensão mais ou menos considerável, que se desloca de um nível mais elevado para outro mais baixo, aumentando progressivamente seu volume até desaguar no mar, num lago, ou noutro rio, e cujas características dependem do relevo, do regime de águas, etc. [...] 2. Fig. Aquilo que corre como um rio. 3. Fig. Grande porção de líquido [...] (p. 1238).

Baldo, significa:

1. S.m. Geogr. Barragem ou parede para represar as águas de um açude. 2. [Do ar. *bâTil*. ‘inútil’.] Adj. 1. Falto, falho, carecido, carente. 2. V. baldado. [= frustrado, malogrado, inútil, vão, baldo]. 3. Que, no carteadado, não tem determinado naipe (p. 178).

O narrador-personagem se mostra como rio represado, frustrado, que viveu sua vida em vão, ao término da narrativa. O rio corrente da linguagem, da fala de Riobaldo é interrompido diversas vezes, tomando novos rumos, reatados posteriormente.

O espaço maior do São Francisco, sua vastidão assustam o narrador-personagem, como quando encontra Diadorim pela primeira vez, em sua adolescência e juntos cruzam o rio, espaço de iniciação de Riobaldo. Diadorim o alerta, então, sobre a necessidade de vencer o medo que toma conta dele durante a travessia.

Segundo Alan Viggiano, o “roteiro de Tatarana”, ou seja, de Riobaldo, liga-se sempre aos rios e o rio São Francisco, por sua vasta extensão, serve como ponto de referência. Todavia, não é somente dele a primazia no romance, nesse sentido um exame na obra *Itinerário de Riobaldo Tatarana*, faz-se imprescindível, nela, Viggiano (1974, p. 43) situa os rios existentes na geografia local:

Só o São Francisco é citado mais de cinquenta vezes em *Grande Sertão: Veredas*. Além dele ainda temos, uns variadas vezes, outros de passagem, os rios de alguma importância: Urucuia, Preto, Pardo, Cocha, Paracatu, de Janeiro, Acari, São Domingos, Borá, Araçuaí, Verde Grande, Verde Pequeno, Canabrava, do Sono, Soninho, Água branca, Pacu, das Velhas, Jequitaiá, Cansação, São José Preto, Carinhonha, São Marcos e Abaeté.

Esclarece-nos, ainda, que os cangaceiros evitavam as grandes cidades, pois a lei, certamente, oporia resistência a eles, por isso margeavam os rios. Os jagunços de *Grande Sertão* agem de forma semelhante, evitam grandes cidades e estradas, nota-se isso pela topologia do romance.

Riobaldo caracteriza as águas dos rios: “[...] Hem? O senhor? Olhe: o rio Carinhonha é preto, o Paracatu moreno; meu, em belo, é o Urucuia – paz das águas... É vida!” [...] (p. 19) A pista interpretativa deixada pelo narrador é, no caso, explícita: o Urucuia representa o que há de positivo, metaforiza a própria vida, o sossego.

No momento em que Riobaldo encontra pela primeira vez Diadorim, são ainda meninos e atravessam o rio São Francisco. Riobaldo é vencido pelo medo, enquanto Diadorim instiga-o a mudar, ao desafiar o rio, solicitando ao barqueiro que os atravessasse. Vejamos um episódio, da narrativa:

Saiba o senhor, o de-Janeiro é de águas claras. E é rio cheio de bichos cágados.[...] E chamou minha atenção para o mato da beira, em pé. Paredão, feito à régua regulado. – ‘As flores...’ – ele prezou. [...] Mas, com pouco, chegávamos no do-Chico. O senhor surja: é de repente, aquela terrível água de largura: imensidade. Medo maior que se tem, é de vir canoando num ribeirãozinho, e dar, sem espera, no corpo dum rio grande. Até pelo mudar. A feiúra com que o São Francisco puxa, se moendo todo barrento vermelho, recebe para si o de-Janeiro, quase só um rego verde só. – ‘Daqui vamos voltar?’ – eu pedi, ansiado. O menino não me olhou – porque já tinha estado me olhando como estava. – Para quê? – ele simples perguntou, em descanso de paz. [...], o senhor sabe: quando o do-Chico sobe os seis ou os onze metros. E se deu que o remador encostou quase a canoa nas canaranas, e se curvou, queria quebrar um galho de maracujá-do-mato. Com o mau jeito, a canoa desconversou, o menino também tinha se levantado. Eu disse um grito. – “Tem nada não...” – ele falou, até meigo muito. – “Mas, então, vocês fiquem sentados...” – eu me queixei. Ele se sentou. Mas, sério naquela sua formosa simpatia, deu ordem ao canoeiro, com uma palavra só, firme mas sem vexame: – “Atravessa!” O canoeiro obedeceu. Tive medo. Sabe? Tudo foi isso: tive medo! Enxerguei os confins do rio, do outro lado. Longe, longe, com que prazo se ir até lá? Medo e vergonha. A aguagem bruta, traiçoeira – o rio é cheio de baques, modos moles, de esfrio, e uns sussurros de desamparo [...] (p. 87 - 88).

O fragmento se reporta às águas do rio São Francisco, carinhosamente, chamado pelo povo “do-Chico”, como o rio de Janeiro, que em fala popular é designado “de-Janeiro”. Embora seja uma citação extensa, julgamos importante colocá-la por manifestar a grande tensão gerada pela escritura.

A água suja do São Francisco barrenta como a de diversos rios, assemelha-se a outros rios do romance, a insinuar o mal em sua representação alegórica.

A ordem dada por Diadorim, com uma só palavra e executada pelo canoeiro, serviu muito mais a Riobaldo do que ao remador, pois a travessia que urgia fazer era mais intensa que a dos outros dois meninos: vencer o medo das águas do São Francisco significava vencer os medos que ainda o perseguiriam por muito tempo durante a vida, de modo mais intenso até o momento em que cobrou forças ao se julgar pactário com o demônio.

Ainda nas primeiras cinquenta páginas do romance, o narrador prepara o leitor para a existência do espaço de contrastes encontrado no sertão mineiro, além da variação sofrida nesse espaço, de acordo com as épocas do ano. Lugares há que, durante todo o ano, são presenteados com águas fartas da natureza, outros, todavia, sofrem com a seca, o que confere às regiões o nome de deserto.

“O melhor de tudo é a água”. (p. 41). Assim, lugares como o Liso do Suçuarão se manifestam negativamente, dentre outras inclemências, por ser caracterizado por Riobaldo como um lugar onde “Água, não tem” (p. 25).

É evidente que nos lugares do sertão em que escasseia ou inexistia a água, a vida fica comprometida. O narrador insiste na idéia da falta d’água, um pouco mais à frente na história :

[...] Água não havia. Capim não havia. A beber os cavalos em cocho armado de couro, e dosar a meio, eles esticando o pescoço para pedir, mostrando tudo o que cangavam de esforço, e cada restar de bebida carecia de ser poupado. [...] Nenhum poço não se achava [...] (p. 40).

Córregos (“corguinhos”), riachos, lagoas e ribeirões, maiores ou menores, no dizer do próprio narrador, muitos têm o nome escrito no romance, outros há, no entanto, não nomeados ou, se nomeados, donos de uma nomeação esquecida. Seguem alguns exemplos:

No Bambual do Boi, ocorrem pelo menos três vezes a citação do nome *lagoa*, sem qualquer referência onomástica. Uma delas é a seguinte: “Os bogós de couro foram enchidos nas nascentes da lagoa, e enqueridos nas costas dos burrinhos. Também tinham nos trazido jumentos só modo para carregar.” (p. 36) Num outro ponto, é narrada a estada dos jagunços em meio aos trabalhadores de uma mina, Riobaldo diz assim: “Com a graça de Deus, saímos fora da roda do perigo. Chegamos no Córrego Cansanção, não longe do Araçaí. Por durante um tempo, carecíamos de ter algum serviço reconhecido, no viver tudo cabe[...].” (p. 56).

O Nome Cansanção será analisado ao compararmos *Os Sertões* a *Grande Sertão: Veredas*, por isso agora apenas fazemos a citação para lembrar que os córregos servem de alento após as batalhas e nos momentos de fadiga como o acima mencionado, em que os jagunços haviam a pouco perdido vários de seus companheiros, em luta nos campos-gerais, contra os soldados.

Em meio a trechos onde a linguagem se condensa e intensifica sua aproximação com a poesia, os elementos aquáticos aparecem em seu valor figurado. As águas vão em frente e não se despedem como parecem fazer os pássaros:

[...] O pássaro que se separa de outro, vai voando adeus o tempo todo. Ah, não, eu não – rio, riacho! – não me amofinava. Aquela tristeza de Diadorim eu não aceitei, nem ceitil não recebi. Ingratidão, para o mais-tarde (p. 390).

As citações de ribeirões abundam no seguinte episódio:

[...] Esbarramos num varjeado, esconso lugar, por entre o da-Garapa e o da-Jibóia, ali tem três lagoas numa, com quatro cores: se diz que a água é venenosa. E isso de que me serve? Águas, águas. O senhor verá um ribeirão, que verte no Canabrava – o que verte no Taboca, que verte no Rio Preto, o primeiro Preto do Rio Paracatu – pois a daquele é sal só, vige salgada grossa, azulada muito: quem conhece fala que é a do mar, descritamente; nem boi não gosta, não traga, eh não. E tanta explicação dou, porque muito ribeirão e vereda, nos contornados por aí, redobra nome. Quando um ainda não aprendeu, se atrapalha, faz raiva. Só Preto, já molhei mão nuns dez. Verde, uns dez. Do Pacari, uns cinco. Da Ponte, muitos. Do Boi ou da Vaca, também. E uns sete por nome de Formoso. São Pedro, Tamboril, Santa Catarina, uma porção. O sertão é do tamanho do mundo. Agora, por aqui, o senhor já viu: Rio é só o São Francisco, o Rio do Chico. O esto pequeno é vereda. E algum ribeirão. [...] (p. 59 - 60).

Consideramos esse exemplo como um dos mais significativos para o fim a que nos propusemos nesta análise, uma vez que os ribeirões, as veredas, toda a água, nomeada seja de que forma for, faz parte do espaço central que é o sertão. Agora, encontramos a diferenciação entre rio e vereda, conforme devemos entendê-la. Tudo uma questão de medidas, mesmo que vagas no romance: o rio é grande, pequenos são as veredas e os ribeirões.

Examinemos melhor a questão das *veredas*, indicada como basilar, a partir de sua escolha para integrar o título do romance, ao avaliar alguns possíveis significados para as mesmas no *Grande Sertão*. Nilce Sant' Anna Martins (2001, p. 520 – 521) define-as da seguinte forma:

Mas por entre as chapadas, separando-as (ou, às vezes, mesmo no alto, em depressões no meio das chapadas) há as veredas. São Vales de chão argiloso ou turfo-argiloso, onde aflora a água absorvida. Nas veredas, há sempre o buriti. De longe, a gente avista os buritis, e já sabe: lá se encontra água. A vereda é um oásis. Em relação às chapadas, elas são as veredas, de belo verde-claro, aprazível, macio. O capim é verdinho-claro, bom. As veredas são férteis. Cheias de animais, de pássaros.

As veredas são, portanto, para a autora, “oásis”. Assim se expressa o narrador:

“[...] Vou lhe falar. Lhe falo do sertão. Do que não sei. Um grande sertão!” Não sei. Ninguém ainda não sabe. Só umas raríssimas pessoas – e só essas poucas veredas, veredazinhas. O que muito lhe agradeço é a sua fineza de atenção” (p 84).

Em meio às dúvidas, surgem as veredas, semelhantes àquelas poucas pessoas que têm a verdade impressa em sua alma, propagam o bem, não titubeiam e não sofrem nas encruzilhadas onde o mal tenta impor-se.

Não podemos, entretanto, deixar de mencionar as “Veredas Tortas”, “Mortas” como espaço destoante das outras veredas: no jogo de duplos estabelecido no romance as veredas representam, o lugar de luta de forças antagônicas. Portanto, deixam de significar o “oásis” e transformam-se em mais um espaço da incerteza, da insegurança, do “sertão”.

É do trecho citado que parte a escolha do título da obra. Trecho curto, porém de significado importante para a leitura: a oposição entre Sertão e Veredas nos alerta para os enfrentamentos necessários com relação ao jogo da palavra, do modo como a narrativa as apresenta.

Outro exemplo:

Aquilo nem era só mata, era até florestas! Montamos direito, no Olho-d'Água-das-Outras, andamos, e demos com a primeira vereda – dividindo as chapadas –: o flaflo de vento agarrado nos buritis, franzindo no gradeal de suas folhas altas; e sassafrázal – como o da alfazema, um cheiro que refresca; e aguadas que molham sempre.

[...] Assim pois foi, como conforme, que avançamos rompidas marchas, duramente no varo das chapadas, calcando o sapê brabão ou areias de cor em cimento formadas, e cruzando somente com gado transeunte ou com algum boi sozinho caminhador. E como cada vereda, quando beirávamos, por seu resfriado, acenava para a gente um fino sossego sem notícia – todo buritizal e florestal: ramagem e amar em água. E que, com nosso cansaço, em seguir, sem eu nem saber, o roteiro de Deus nas serras dos Gerais, viemos subindo até chegar de repente na Fazenda Santa Catarina, nos Buritis-Altos, cabeceira de vereda. Que's borboletas! E era maio, pousamos lá dois dias, flor de tudo, como sutil suave, no conhecimento meu com Otacília (p. 268).

Esse fragmento, de intensa poeticidade, aguça nossa audição e olfato: ali o leitor acompanha o vento nas folhas dos buritis e a sensação de frescor revelada pela água e, o que é mais extraordinário, pelo cheiro “como o da alfazema, um cheiro que refresca”. A aliteração provocada, ao repetir o fonema /f/ e a própria combinação dos vocábulos, cuidadosamente associados, criam a onomatopéia do vento, já antecipada pela palavra “flaflo”. Na expressão: “demos com a primeira vereda” o autor marca um momento de tranqüilidade na narrativa: aproxima-se o encontro com Otacília. Em: “E como cada vereda, quando beirávamos, por seu resfriado, acenava para a gente um fino sossego sem notícia – todo buritizal e florestal: ramagem e amar em água. [...]” o autor faz uso da prosopopéia como índice dos momentos de paz vividos durante a estada de Riobaldo na Fazenda Santa Catarina.

As veredas constituem-se, assim, em espaços especiais, enquanto fontes de vida para o ser humano. Davi Arrigucci Jr. (1994, p. 23) nos lembra, no ensaio “O mundo misturado”, que os fluxos fluviais existentes no romance, formam um “labirinto de veredas”, correspondente ao labirinto da fala, do discurso, o qual enreda o leitor e o lança no “grande sertão: o vasto mar da guerra jagunça, que é o espaço épico propriamente dito.” Assim, o espaço menor constituído pelas veredas ou as pequenas narrativas presas à oralidade se abrem para o espaço maior, o grande sertão, representado pelo complexo de discursos que se justapõem, formando a trama, possibilitadora de múltiplas construções que em aparente desalinho, acabam por fundir-se num edifício único e magistral.

3.2. O ESPAÇO VEGETAL

A paisagem sertaneja presente em toda a narração, sobretudo a vegetação, unida aos animais e à água, leva-nos a momentos de intenso lirismo no romance. O trabalho com a linguagem, nesses, excertos, é uma confecção própria da alta poesia. Simbolicamente, a vida próxima às veredas e à água se faz representar pelos buritizais abundantes no sertão mineiro. Representante maior da vegetação local, os buritizais adquirem múltiplos significados. Vejamos como Nilce Sant’Anna Martins (2001, p. 85) os define:

[...] Palmeira freqüente em vales úmidos, igapós, alagadiços, de múltiplas utilidades, de cujo fruto amarelo se extrai óleo e de que se fabrica vinho. // Do tupi *mburi'ti*. É o nome de árvore m. us. Na obra de GR e dá nome à segunda novela de *Noites do Sertão*. [M.C. Proença observa que o buriti é sempre uma nota de suavidade no livro intensamente dramático de GR [GSV]. Heloísa V. de Araújo, comentando certo passo da novela "Buriti" (pp. 126/134), conclui que o Buriti-Grande é a carne e o sangue de Nosso Senhor Jesus Cristo, morto na cruz, presente no sacramento da Eucaristia.

É a nota de suavidade assinalada por Cavalcanti Proença que encontramos no exemplo já citado, ao tratarmos das veredas: "todo buritizal e florestal: ramagem e amar em água". O amor de Otacília, diferente daquele que o protagonista sente por Diadorim (angustiante e inquieto), firma-se como uma nova forma de amor, sem sustos e inseguranças. Por isso, em toda narrativa, nos momentos aflitivos, Riobaldo se recorda dos Buritis-Altos, do lugar onde fica a Fazenda Santa Catarina, coincidente com a "cabeceira de vereda", ou seja, o lugar de repouso, de sossego, de alívio para as tensões. Afinal, é onde vive Otacília.

Basta acompanhar a narrativa para verificar a insistência nos exemplos em que entram os buritizais. Os buritis, além de alimento, renovam as esperanças de que algo melhor venha a ocorrer: "[...] então nós passamos, viemos procurar o poder de Medeiro Vaz, única esperança que restava. Nos gerais. Ah, buriti cresce e merece é nos gerais"! (p. 133).

Há um espaço outro no qual se inserem os sertões. Francis Utéza versa sobre o valor arquetípico representado em exemplo no qual o narrador menciona que os sertões não têm tamanho; Utéza (1994, p.66) escreve:

Fora e dentro, margem esquerda e margem direita, singular e plural, montanha e vale, fértil e deserto, vazio e cheio, o sertão-gerais nada tem a ver com a geografia de Minas: "O sertão está em toda parte"
[...] o termo sertão recobre o conceito metafísico de unidade caótica, plena de todos os possíveis, manifestados ou não: o Ser Tão engloba 'o' Gerais.

Tempo e espaço apresentam-se unidos em diversos seguimentos da narrativa, o conceito de cronotopo, de Bakhtin, evidencia-se em trechos como:

[...] Tomando o tempo da gente, os soldados remexiam este mundo todo. Milho crescia em roças, sabiá deu cria, gameleira pingou frutinhas, o pequi amadurecia no pequizeiro e a cair no chão, veio veranico, pitanga e caju nos campos. [...] Estávamos em terra que entestam a Bahia. Em Bahia entramos e saímos, cinco vezes, sem render as armas. Isto que digo, sei de cor: brigas no espinho da caatinga pobre, onde o câncã canta. Chão que queima, branco! E aqueles cristais, pedra-cristal quase de sangue... Chegamos até no cabo do mundo (p. 265).

O narrador consegue mostrar a passagem do tempo, unida ao espaço circundante a influenciar nas ações dele mesmo e das personagens. A paisagem muda de coloração, configura-se distintamente, nas roças, nos campos e, ao adentrar a Bahia, a presença da caatinga, a que qualifica de “pobre”. O estado dos jagunços se modifica, o cansaço se abate sobre eles, conforme o tempo passa. As mudanças na natureza, sobretudo na vegetação, seguem o curso das estações e as ações narradas não ocorrem aleatoriamente. Tudo se casa no jogo discursivo. O norte mineiro e sul baiano se encontram na forma de uma natureza inóspita, como inóspitos são os fatos aí narrados.

Um outro aspecto a ser considerado na análise espacial, no que diz respeito à natureza, é a combinação das personagens ao aspecto citado. Desta forma:

Mas, na beira da alpendrada, tinha um canteirinho de jardim, com escolha de poucas flores. Das que sobressaíam, era uma flor branca – que fosse caeté, pensei, e parecia um lírio – alteada e muito perfumosa. E essa flor é figurada, o senhor sabe? Morada em que tem moças, plantam dela em porta da casa-de-fazenda. De propósito plantam, para resposta e pergunta. Eu nem sabia. Indaguei o nome da flor.

– “Casa-comigo...” – Otacília baixinho me atendeu. [...] Consoante, outras, as mulheres livres, dadas, respondem: – “Dorme-comigo...” Assim era que devia de haver de ter de me dizer aquela linda moça Nhorinhá, filha de Ana Duzuza, nos Gerais confins; e que também gostou de mim e eu dela. Ah, a flor do amor tem muitos nomes. Nhorinhá prostituta, pimenta-branca, boca cheirosa, o bafo de menino-pequeno. Confusa é a vida da gente; como esse rio meu Urucuia vai se levar no mar (p. 164).

Embora plantada pela mão humana, a flor do jardim antecipa o que acontecerá entre Riobaldo e Otacília e retoma o que acontecera entre Riobaldo e Nhorinhá. O parágrafo poderia se resumir na expressão: “Ah, a flor do amor tem muitos nomes”, ou seja, os elementos da natureza são batizados na língua de acordo com sua utilidade popular; a arbitrariedade signíca faz com que a mesma flor possa ser nomeada distintamente.

Terra de contrastes, a vegetação mineira, recebe valores que se coadunam com as situações das personagens: nas terras onde a vegetação não cresce, o padecimento humano ganha corpo. Vejamos: “[...] a passo por aqueles ruins campos, até se chegar perto do povoado do Sucruiú, onde se estava arranchada a horrorosa doença, por cima da pior miséria” (p. 343). No trecho que narra o julgamento de Zé Bebelo: “Montamos e sumimos por aqueles campos, essa estrada, esses pequizeiros [...]” (p. 221). Vigora o valor paisagístico.

O campo toma configurações diferentes, em conformidade com a parte do romance a ele referente: “[...] E os tiros – deles, - bala batia e rebatia. Cortavam capim do chão, que riscavam com punhado de terra. Tch’avam partes de ramos da árvore por cima de mim, e vagens de angico, que então reconheci por isso.” (p. 490); “João Concliz, dobrando um assovio comprido sem fim, como esses que são dos tropeiros dos campos goianos?” (p. 480). A pergunta se insinua como uma afirmação, como a dizer: Assim agiam os tropeiros.

Na obra, muitas são as comparações, em que se utilizam elementos da natureza e da vida sertaneja. Durante o julgamento de Zé Bebelo, surge na narrativa: “Perdeu, rachou feito **umbuzeiro**³ que boi comeu por metade...” (p. 232). Trata-se da fala de Sô Candelário que absolve Zé Bebelo por não encontrar nele qualquer culpa. O ditado popular indica que Zé Bebelo perdeu. Lutou bravamente como qualquer jagunço, na visão da personagem Sô candelário, mas não conseguiu a vitória. Outros exemplos concretizam essa afirmação:

Mas, em mim, para mim, aquilo era – era assim como um lugar com mau-cheiro, no campo, **uma árvore**: lugar fedido, onde é que alguma jaratataca acuou, por se defender do latido dos cachorros” (p. 154).

Mas ri por dentro, e procedi sério feito um **pau do campo** (p. 351).
Diadorim disse – a voz dele se paliava: “Por querer bem é que eu falo, Riobaldo...” – feito o sussurro, nessas veredas, mão mansa, de tardinha, descabelando o **buritizal** (p. 410).

No último trecho, além da comparação, Guimarães Rosa cria uma prosopopéia indicativa do vento nos buritis, quando diz: “descabelando o buritizal”. Outra prosopopéia indicativa de espaço, em que figura o elemento vegetal é a seguinte: “de manhã, o rio alto branco, de neblim; e o **ouricuri** retorce as palmas [...]” (p. 127).

Nos ditados populares, o espaço representado pela vegetação também se faz sentir, como no excerto que segue: “Esse sujeito Antenor sabia coçar queixo de cobra e semear sal em **roças verdes**” (p. 153). O narrador-personagem reproduz, no exemplo dado, a sabedoria de quem, ao modo dos sertanejos, ouve e reflete sobre a pessoa que detém a fala, especialmente se essa fala desmesuradamente. As duas expressões de Riobaldo são fruto da análise do discurso do outro. O texto nos mostra que o tal Antenor inquiria a Riobaldo sobre Joca Ramiro e os outros líderes, porque, no fundo, queria chegar a um ponto: saber a opinião dele sobre Hermógenes e

³ Este e os grifos abaixo, nossos, para destacar elementos da natureza vegetal.

Ricardão, pois demonstrava profunda simpatia por ambos. Riobaldo, percebendo a malícia do homem, proferiu os dois ditos: “Esse sujeito Antenor sabia coçar queixo de cobra”, ou seja, envolvia-se com o perigo e “[sabia] semear sal em roças verdes”, indicando que plantava a discórdia onde havia paz, assim como o sal tem o poder de tornar o solo infértil, acabando com a plantação nova. Idéias paradoxais fazem aflorar a ironia presente na sabedoria popular.

Quer fruto do espaço “real”, quer empregado em comparações ou outras figuras, importa observar que a vegetação sertaneja não figura apenas como pano de fundo para as ações ocorrentes, não a consideramos um plano secundário, como se observa em algumas leituras; ao contrário, dá vida e colorido, ou mostra o inverso, na vida das personagens.

Os espaços apropriados à plantação também aparecem no romance. O Verde-Alecrim, é citado como espaço:

[...] Por lá, na casa delas, era ponto de pernoite de lavradores de posses, feito estalagem, com altas pagas. Mas as duas, mesmas, provinham de muito boas famílias, a Ageala Hortência era filha de grande fazendeiro paranãista, falecido. Eram donas de terras, possuíam aquelas roças de milho e feijão nas vertentes da serra, nos *dependurados*. Ali mesmo no Verde-Alecrim, delas era toda a terra plantável. Por isso, os moradores e suas famílias serviam a elas, com muita harmonia de ser e todos os préstimos, obsequiando e respeitando – conforme eu mesmo achei bem: um sistema que em toda a parte devia de sempre se usar (p. 465).

A posse da terra, questão levantada de outras formas em *Grande Sertão: Veredas*, é aqui colocada, do ponto-de-vista do narrador-personagem, o qual valoriza os préstimos das duas mulheres, Maria-da-Luz e Ageala Hortência. Não as critica, ao contrário, acredita que a relação entre os moradores locais e as duas prostitutas fazendeiras seja a ideal. Não vamos adentrar essas questões neste trabalho, por fugir ao nosso objetivo. Por hora, apenas isolamos o exemplo pertinente ao estudo espacial em desenvolvimento.

A vegetação farta apresenta-se, dessa forma, em contraste com a parca vegetação: dois pólos que se cruzam no sertão e ajudam a definir as situações por que passam as personagens, por lhes servir de alimento e abrigo ou, ao contrário, aumentar-lhes o desconforto e as incertezas, das regiões mais inóspitas.

3.3. A RELAÇÃO ESPAÇO / ANIMAIS

Mencionar os animais que compõem a fauna sertaneja serve-nos como indicativo de elementos integrantes da composição espacial de *Grande Sertão: Veredas*, sempre presentes no romance. Numa obra em que se ouvem as ressonâncias da fala do povo sertanejo, não poderiam deixar de se registrar, em volume abundante, as comparações em que se empregam animais.

Dada a riqueza desses exemplos, não só como registro oral popular, mas também como impregnação da sensibilidade, herança da tradição popular, presente na construção de teor literário, mencionaremos exemplos variados. Observe-se que o local de existência desses animais, quando utilizados nas comparações, não é o circunscrito à narrativa, liga-se, porém, à elaboração mental de quem os verbaliza. José Luís Fiorin (2000, p. 24), ao estabelecer as diferenças entre Tema e Figura nos fornece definições aplicáveis à sequência desta pesquisa:

Definamos, de maneira precisa, o que é tema e o que é figura. Tema é o elemento semântico que designa um elemento não-presente no mundo natural, mas que exerce o papel de categoria ordenadora dos fatos observáveis. São temas, por exemplo, amor, paixão, lealdade, alegria. Figura é o elemento semântico que remete a um elemento do mundo natural: casa, mesa, mulher, rosa etc. A distinção entre ambos é, pois, de maior ou menor grau de concretude. Temos que entender, no entanto, que nem sempre essa distinção é fácil de ser feita, pois concreto e abstrato são dois pólos de uma escala que comporta toda espécie de gradação.

À luz dessas definições, podemos perceber que, ao comparar situações ou pessoas a animais, utiliza-se *Grande Sertão: Veredas* do discurso figurativo, ou seja, emprega, essencialmente, “elementos do mundo natural”. Todavia, como observa Fiorin, existe a possibilidade de gradação entre o concreto e o abstrato. É o que notamos, muitas vezes, no universo narrativo. Elementos comuns ao mundo animal (o que também ocorre no vegetal, aquático ou outro em que se empreguem elementos da natureza) ajudam na explicitação dos temas, alguns estão entre os dois e outros pendem, ora para a abstração, ora para a concretude.

Selecionamos uma série de exemplos em que os elementos concretos envolvem animais. Nas comparações, abaixo-mencionadas, os animais servem de referência por apresentarem similaridade à situação que o narrador tenta elucidar ou às ações desenvolvidas pelas personagens:

Quando Joca Ramiro chefiava os bando de jagunços e Hermógenes fazia parte do bando, estando o chefe longe, Hermógenes assumiu a liderança do grupo em que se encontravam Riobaldo e Diadorim, num momento em que se preparavam para atacar outro grupo, aparece o exemplo:

[...] Daquele lugar, vazio de moradas e de terras lavradas, a gente ouvia o gugo da **juriti** como um chamado acabado, junto com **lobo guará** já dando gritos de penitência [...] (p.173).

A voz dos animais, além de ecoarem mais sonoras em lugares ermos, têm o poder de evocar sensações no homem do sertão. O narrador junta o mal-estar por ser comandado, temporariamente, por Hermógenes, como demonstra na expressão: “Natureza da gente bebe de águas pretas, agarra gosma.” (p. 174) aos índices de mau-agouro representado pelo “chamado acabado”, ao qual não se pode fugir, representado pelo barulho da juriti e som do lobo guará, como o dele próprio, em futuro próximo, por tratar com homem da estirpe de Hermógenes.

E a vez era esta: que o Hermógenes encheu os peitos, e soltou um rinchado zurros de **jumento** velho em beira de campo. Três tantos. Ele estava dando a retirada. Por outros lados, mais longe, outros o mesmo onco-e-rincho copiavam [...] (p.186).

Para Riobaldo, o som de Hérmo genes indica, metaforicamente, a identidade deste com o jumento. Segundo Chevalier e Gheerbrant (2001, p. 93) o jumento é mais do que o símbolo da ignorância, ele o considera: “quase universalmente, como o emblema da obscuridade e até mesmo das tendências satânicas”. O “jumento velho” tem autoridade para comandar os outros. Ironicamente, os outros jagunços copiam o líder. Mais tarde, na narrativa, os grupos se dividem e os que tendem para o lado do mal acompanham Hermógenes e a ele são fiéis, enquanto Riobaldo segue, com os seus, caminhos díspares.

Dentre os inúmeros exemplos, citemos um relacionado com Zé Bebelo:

‘Quá?!’ – Zé Bebelo debicou, esticando o pescoço e batendo com a cabeça para diante, diversas vezes, feito **pica-pau** em seu ofício em árvore [...] (p. 229)

Nossa escolha, nesse caso, deve-se à possibilidade de demonstrar a apropriação da fala regional, ao se utilizar a conjunção comparativa “feito”, de emprego bastante comum no interior mineiro, substituta do termo “como”. Zé Bebelo era teimoso, insistente como o é o pica-pau em seu trabalho.

O jagunço também tinha seus momentos de sonhador e no trecho que apontamos a seguir, Riobaldo pensava em Otacília e Diadorim sem deixar perceptível o ciúme que sentia de Riobaldo, falava afavelmente sobre a felicidade que ela antevia para o casal. O narrador, então, profere as frases:

De meu juízo eu perdi o que tinha sido o começo da nossa discussão, agora e, descambava numa sonhice. Com o coração que batia ligeiro como o de um **passarinho pombo** [...] (p. 332).

Ao invés de escolher apenas o termo pombo, a opção por “passarinho pombo” contribui para a sonoridade do final do trecho. Não há a preocupação com a economia lingüística, mas, sim, com o efeito causado pela redundância, para isso contribui a repetição do fonema /p/ e o uso das consoantes /nh/ e /m/, a oposição sonora entre o som surdo /p/ e o sonoro /b/, além das vogais presentes nas duas palavras.

Queria ver uma correndo num pé só... Acabar com o Hermógenes! Assim eu figurava o Hermógenes: feito um **boi** que bate (p. 477).

A ema como a maior e mais pesada ave de nosso país, embora corra muito com os dois pés, provavelmente enfrentaria sérias dificuldades ao tentar correr com um só pé. Metaforicamente, conseguir eliminar Hermógenes do caminho também se afigura como suprema dificuldade, como de fato o prova a narrativa. Contrariando a simbologia “de bondade, de calma, de força pacífica”, segundo Chevalier e Gheerbant (2001, p. 137), a ele atribuída, é possível ler a figura da personagem Hermógenes como a força bruta, a rudeza, para isso contribui a comparação “feito um boi que bate”, ou seja, o fonema /b/, plosivo, em boi e bate criam a onomatopéia do peso, do golpe representado pelo choque com a batida do boi. Chega a doer, a violência do embate. Provavelmente, fosse essa a intencionalidade da criação onomatopaica.

[...] Agora estavam acostumados com a hora do lugar, e para qualquer repente refrescados. Igual a um **gado** – que vem num pasto novo, e anda e fareja, reconhecendo tudo, mas depois tudo aceita e então começa a resfeição. Agora, agora, sim, meus homens estavam em ponto de fogo. Melhor mesmo não irem dormir, antes de forte sono, por se evitar espertina de criatura sozinha, em espera de possível má morte. Tive pena deles? Disse isto, o senhor podia se rir de mim, declarável. Ninguém nunca foi jagunço obrigado. Sertanejos, mire veja: o sertão é uma espera enorme” (p. 509).

Observe-se que desta vez não se emprega a conjunção *feito* ou *como*, emprega-se *igual a*, como mostra da seleção vocabular, como preocupação ao se confeccionar

o texto, ou seja, se há repetições, essas são, em geral, intencionais. Outras vezes, observa-se que todas as possibilidades de emprego são esgotadas pela extensão do romance; no caso das comparações, há o emprego de *como*, *que nem*, *feito* e *igual a*.

Ao comparar os jagunços de seu bando a gado, o narrador não minimiza o valor de seus homens, pelo contrário, apenas os aproxima da natureza animal, mostrando até certo conformismo com a situação. Antes do desfecho da narrativa, a tensão aumenta, gerada pela espera do momento do combate final. E vale, no final desse trecho, mais uma definição de sertão: espera, mas não uma “espera” qualquer, uma “espera enorme”. A sonoridade do fonema vocálico /e/ inicial e as vogais abertas /E/ e /O/ contribuem para sensação de aumento do tempo esperado.

Observemos um último exemplo:

[...] O quanto também olhei Diadorim: ele, firme se mostrando, feito **veada-mãe** que vem aparecer e refugir, de propósito, em chamariz de finta, para a gente não dar com o **veadinho** filhote onde é que está amoitado... Aquele sobrado era a torre [...] (p. 516).

Diadorim, pouco tempo antes de sua morte na luta contra Hermógenes, convence Riobaldo de que o lugar dele como chefe do bando era no andar superior do sobrado. Dessa forma, a vingança não seria por ele executada, mas por Diadorim. O narrador-personagem a transforma na veada-mãe, na bela imagem da protetora que esconde o “veadinho filhote”. Mesmo supondo-se, pelo uso do termo veado no diminutivo, tratar-se de um filhote, é utilizada a redundância “filhote” para intensificar o sentido protetor de Diadorim na cena, além da ampliação do uso do diminutivo para o carinho da mãe para com o filhote. Definir o *sobrado* como “torre”, significa igualá-lo a refúgio, lugar seguro. Nesta parte da narrativa, Diadorim mostra por Riobaldo o sentido do amor-proteção. Enfatizamos que os registros acima são apenas das comparações, para mostrar que numa tentativa de vivificar o narrado, o universo escritural se enriquece com os animais que não podem ser excluídos se quisermos analisar o espaço sertanejo. Nos exemplos acima constam apenas alguns dos pássaros que aparecem na narrativa: juriti, papagaio, pica-pau, pombo, quem-quem e coruja; os mamíferos: lobo guará, jumento, vaca, boi, veado, além daqueles menos simpáticos como: sapo, jacaré, formiga, abelha, jararaca, jibóia, rato; ou inusitados, como a ema.

Mudemos um pouco a tônica da exemplificação, ou seja, ao invés das comparações, o parágrafo, a seguir, apresenta uma sequência em que são citadas as

espécies de animais existentes nas regiões afetadas pela febre e transferidos dos cavalos, bois, cachorros e pássaros para outros lugares:

Igual levava, ah, o povo do Sucruiú, e agora, o do Pubo – os catrumanos escuros. E que para o outro lugar levava restantes os cavalos, os bois, os cachorros, os pássaros, os lugares; acabei que levasse até mesmo esses lugares de campos tão tristes, onde era que então se estava... Todos? Não. Só um era que eu não levava, não podia: e esse um era o Hermógenes! (p. 346).

As cobras, cuja simbologia nos evoca a traição, recebe do narrador esse tratamento. É o que ocorre em: “[...] Mas uma jararaca picou o Gregoriano: era aquela, a rastejo no capim e nas folhas caídas, nem chegava a quatro palmos – e com poder de acabar – e o Gregoriano morreu, em pobres horas [...]” (p. 356).

Em seguida, a cobra é apresentada numa metáfora, num trecho em que se comenta a disposição de outros jagunços de atacarem um arraial, desnecessariamente, o que faz Riobaldo dizer que tal atitude lhe causava “medo de homem humano”: “[...] mas, mal acabei de pronunciar, eu despertei em mim um estar de susto, entendi uma dúvida, de arpejo; e o que me picou foi uma cobra bibra” (p. 357).

A jibóia, outra espécie de cobra citada pelo narrador, indica, aqui, “seô Habão”, pois o mesmo não era traiçoeiro e perigoso como Hermógenes, Ricardão e outros do lado deles: “[...] A raiva não se tem de uma jibóia, porque jibóia constraga mas não tem veneno [...]” (p. 366).

Já no exemplo seguinte, um dos temas que se podem definir com sofisticadas abstrações torna-se próximo ao concreto, caminhando para o figurativo, ao se utilizarem os animais: “rato”, “ratação” e “tigre leão”. O espaço: “buraquinho”, junta-se à totalidade da idéia a se elucidar. Trata-se de um espaço que só existe, como no caso das comparações acima encetadas, na mente do narrador: “O amor é assim – o rato que sai dum buraquinho: é um ratação, é um tigre leão!” (p. 376).

As borboletas colore o espaço em lugares em que Riobaldo pretende alçar vôos, como elas próprias o fazem. As borboletas possuem uma vasta simbologia. Conforme Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (2001, p. 138): “Graça e ligeireza, a borboleta é, no Japão, um emblema da mulher; mas duas borboletas figuram a felicidade conjugal.” (2001, p. 138) Não seria forçoso considerar a lembrança das borboletas brancas, nos

Buritis-Altos, lugar onde ficava a Fazenda Santa Catarina, como prenúncio do futuro casamento de Riobaldo com Otacília:

“Entre os currais e o céu, tinha só um gramado limpo e uma restinga de cerrado, de donde descem borboletas brancas, que passam entre as réguas da cerca. Ali, a gente não vê o virar das horas. E a fogo-apagou sempre cantava, sempre [...]” (p. 163).

Nesse exemplo, além das borboletas brancas, aparece também um pássaro menos comum: “fogo-apagou”. É possível a interpretação da metáfora desse trecho carregado de poesia como a chegada de Riobaldo até Otacília e o futuro casamento de ambos, além do sossego que Riobaldo terá em relação às outras mulheres, quando na companhia da esposa, após deixar a jagunçagem, além de se considerar, também, o fato de Diadorim haver falecido, ou seja, o amor-inquietude já não se encontrava ao alcance de Riobaldo.

Em relação ao gado, enquanto elemento que compõe o espaço do sertão mineiro, os gerais, citemos um trecho de *As formas do falso*, de Walnice Nogueira Galvão (1986, p. 27):

É a presença do gado que unifica o sertão. [...] O boi é presença marcante no *Grande Sertão: Veredas*. É o mundo da pecuária que ali está representado, como substrato material de existência; por isso, raramente em primeiro plano, mas formando a continuidade do espaço e fechando seu horizonte, impregnando a linguagem desde os incidentes narrativos até a imagética. O gado figura praticamente em todas as páginas: da primeira em que Riobaldo fala do “bezerro eroso”, às últimas, quando reencontra Zé Bebelo que acabara de “negociar um gado”. Em suas andanças, os jagunços de Guimarães Rosa estão sempre cruzando seus caminhos com os caminhos do gado; encontram vaqueiros, boiadeiros e reses. Os bois que encontram são indícios do que devem esperar das redondezas; se ariscos e bravios, não há gente por perto; se magros, apontam para a penúria do local, se bem nutridos são sinal de fartos recursos naturais.

Walnice Nogueira Galvão nos faz lembrar dos inúmeros toponímicos que se referem ao gado como: “Vereda-da-Vaca-Mansa-de-Santa-Rita”, “Curralinho”, “Fazenda Boi Preto”, “Bambual-do-Boi”, dentre outros.

O gado serve como marca espacial, ou seja, em lugares em que a alimentação é farta os animais têm bom porte, pelo contrário, em lugares atingidos pela seca ou doenças, apresentam-se esqueléticos, como, geralmente, o próprio homem, vitimado pelas pestes ou como consequência de períodos ou regiões da seca.

4. O ESPAÇO RURAL CONSTRUÍDO EM *GRANDE SERTÃO: VEREDAS*

Os pilares relacionados com as construções específicas à obra não residem em povoados típicos do interior, como a praça, o coreto, a escola, a farmácia, o banco, o armazém, a sapataria dentre outros prédios. Em *Grande Sertão: Veredas*, destacam-se a fazenda, o sítio, o sobrado, a casa, a choupana e, com pouco destaque, a igreja e o cemitério. Embora não se possa afirmar, com precisão, qual desses espaços construídos seja o mais importante, pois esses se integram no todo da narrativa e os objetivos da leitura da obra podem variar. Em nosso caso, colocaremos em destaque as construções espaciais que, mais tarde, servirão ao estudo da poética comparatista entre *Os Sertões* e *Grande Sertão: Veredas*.

Várias são as fazendas que aparecem na narrativa. Podemos mencionar a São Gregório, de Selorico Mendes, onde este residia e para onde Riobaldo é levado após a morte da mãe; a Nhanva, onde ele se torna professor de Zé Bebelo; a dos Tucanos, em que ocorre a primeira grande luta, com Zé Bebelo como chefe e onde Riobaldo e seus companheiros ficam cercados pelos jagunços liderados por Ricardão e Hermógenes; a Fazenda Santa Catarina, da família de Otacília, a Barbaranha, onde Riobaldo se recupera da febre tifóide que o acomete após a morte de Diadorim.

Na fazenda Nhanva, Riobaldo vai trabalhar como professor, antes de entrar para a jagunçagem. Torna-se o mestre de Zé Bebelo, como mostra o exemplo em que se precisa a localização desta fazenda: “Aí me explicou: um senhor, no Palhão, na fazenda Nhanva, altas beiras do Jequitáí, para o ensino de todas as matérias estava encomendando um professor [...]” (p. 107).

Há fazendas onde a tensão narrativa aumenta, em correspondência ao nível conflituoso lá desencadeado, conseqüentemente, o sertão interior de Riobaldo, manifesta-se de modo mais angustiante. É o caso da Fazenda dos Tucanos. Acompanhem os trechos seguintes, extraídos do romance.

O primeiro exemplo indica a localização da fazenda. Trata-se, portanto, do espaço externo:

À Fazenda dos Tucanos chegamos, lá esbarramos – é na beira da Lagoa Raposa, passada a Vereda de Enxu. Visitamos o fazendão vazio, não tinha alvaviva de se ver. E do Rio-do-Chico longe não se estava. Assim então por que era que não se avançar logo, às duras marchas, para atacar? – “Sei de mim, sei...” – Zé Bebelo menos disse sem explicação (p. 281 - 282).

A breve descrição do espaço interior da fazenda, misturado à predominante narração, com apenas os dados essenciais do local, cria na mente do leitor a imagem da Fazenda dos Tucanos e permite-lhe fazer uso da criatividade, pois a adjetivação apresentada no trecho é econômica, o que permite ao leitor construir em sua imaginação o não-descrito no cenário em que atuam as personagens. Note-se que a poeticidade do segundo parágrafo abaixo, ultrapassa a do primeiro.

[...] Andei andando, vi aquela fazenda. Essa era enorme — o corredor de muitos grandes passos. Tinha as senzalas, na raia do pátio de dentro, e, na do de fora, em redor, o engenho, a casa-dos-arreios, muitas moradas de agregados e os depósitos; esse pátio de fora sendo largo, lajeado, e com um cruzeiro bem no meio. Mas o capim crescia regular, enfeite de abandono. Não de todo. Pois tinham desamparado um gato, ali esquecido, o qual veio para perto do Jacaré cozinheiro, suplicar comida. Até por dentro do eirado, mansejavam uns bois e vacas, gado reboleiro. Aí João Vaqueiro viu um berrante bom, pendurado na parede da sala-grande; pegou nele, chegou na varanda. E tocou: as reses entendiam, uma ou outra respondendo, e entraram no curral, para a beira dos cochos, na esperança de sal. — “Não faz mês que o povo daqui aqui ainda estava...” — João Vaqueiro declarou. E era verdade, com efeito, pois na despensa muita coisa se encontrando aproveitável. [...] Aquele mundo de fazenda, sumido nos sussurros, os trastes grandes, o conforto das arcas de roupa, a cal nas paredes idosas, o bolor. Aí o que pasmava era a paz. Pensei por que seria tudo alheio demais: um sujo velho respeitável, e a picumã nos altos. [...] (p. 282 - 283).

A insistência no respeito à Antigüidade do local se enfatiza em “paredes idosas” e “um sujo velho respeitável”. A noção de se estar em espaço alheio, pois os proprietários não se encontravam *in loco*, prevalece também em outros trechos. Pode-se questionar neste ponto o significado do termo “alheio” no mundo jagunço, pois a ética jagunça entende a apropriação ou o “empréstimo” de propriedades de outrem, sem o devido consentimento do proprietário.

Ao avançarmos das questões espaciais para as de ambientação do romance, podemos nos valer da classificação mencionada por Antonio Dimas (1987, p. 26), em *Espaço e Romance*. Ao definir a ambientação dissimulada ou oblíqua, alerta-nos de que há necessidade de se harmonizar espaço e ação. Em seguida, Dimas nos lembra ao tratar da ambientação dissimulada: “imiscuem-se e interpenetram-se seres e coisas que somente a leitura demorada poderá separar, hierarquizar e avaliar.”

Nos exemplos que seguem, mostra-se o avanço da ação, a situação alarmante dos jagunços, os quais ficaram cercados e presos na casa da fazenda. Personagens,

ação e espaço imbricam-se, num processo escritural de dinamização que aumenta e recua, conforme a luta prossegue:

[...] Senti como que em mim as balas que vinham estragar aquela morada alheia de fazenda. Medo nem tive, não deu para ter – foi outra noção, diferente. Me salvei por um espetar de pensamento: que Diadorim, cenho franzido, fosse mandar eu ter coragem! [...] (p. 284)

O teor era aquilo mesmo, o simples: que, se os soldados no soflogrante viessem, de rota abatida, sem desperdiçar minuto, então aqui na fazenda dos Tucanos pegavam caça grossa, reunida – de lobo, jaguatirica e onça – de toda a jagunçada maior reinante no vezvez desses gerais sertões. A rasa, à justa, e cerrar com fecho formal: Ordem e Progresso, viva a Paz e a Constituição da Lei! Assinado: *José Rebelo Adro Antunes, cidadão e candidato* (p. 288).

[...] Nenhum conversava precisando de saber a maneira de escapulir vivos dali, da Fazenda dos Tucanos. Com a chegada da soldadesca, o que parecia moagem era para eles era festa (p. 313 - 314).

Ao mencionar o perigo representado pela situação na Fazenda dos Tucanos, Riobaldo desconfia de Zé Bebelo: “E ele [Zé Bebelo] tinha trazido o bando cá para perto do São Francisco, tinha querido falhar os três dias naquela fazenda atacável[...]” (p. 289).

Passemos, agora, a outras fazendas que marcam ações significativas das personagens. Por exemplo, quando da proximidade do julgamento de Zé Bebelo, o pátio da Fazenda Sempre-verde passa a servir como uma espécie de fórum temporário, espaço em que se situa o estabelecimento da justiça jagunça. Vejamos um fragmento:

– “Aonde é que vamos? Onde é que esse julgamento vai ser?” – perguntei a Diadorim, quando surpreendi os suspensos de se ter saída. – “Homem, não sei...” Diadorim disse não sabia. Só depois se espalhou voz. Ao que se ia para a Fazenda Sempre-Verde, depois da Fazenda Brejinho-do-Brejo, aquela a do doutor Mirabô de Melo (p. 223).

As lutas menores, como parte do dia-a-dia jagunço e da re-introdução de Zé Bebelo na narrativa, ou seja, o seu retorno após ser banido no julgamento, lembra o heroísmo de Ulisses. Na Odisséia, um dos feitos de Ulisses para conseguir retornar à Ítaca foi a construção de uma jangada para sair da ilha de Calipso, conforme Zeus lhe concedera. Calipso não podia mais reter o herói e este retoma seu curso, sozinho, enfrentando o mar. Já Zé Bebelo vem acompanhado de cinco homens, porém a grandiosidade da cena, reside no contraste entre a fragilidade da embarcação, a qual,

afinal de contas, não era fraca, pois suportava cinco homens sobre ela e a grandeza dos homens que assim enfrentavam as águas ao rio:

E foi assim que a gente principiou a tristonha história de tantas caminhadas e vagos combates, e sofrimentos, que já relatei ao senhor, se não me engano até ao ponto em que Zé Bebelo voltou, com cinco homens, descendo o Rio Paracatu numa balsa de talos de buriti, e herdou brioso comando; e o que debaixo de Zé Bebelo fomos fazendo, bimbando vitórias, acho que eu disse até um fogo que demos, bem dado e bem ganho, na Fazenda São Serafim. Mas, isso, o senhor então já sabe (p. 270).

A posse de fazendas não foi apontada como exclusividade de quem delas fazia sua lida. O narrador demonstra, em determinado ponto, a suspeita de que até o traiçoeiro Hermógenes possuía fazendas, localizadas, porém, de modo incerto:

[...] Pois era – o Lacrau me confirmou – o Hermógenes era positivo pactário. Desde todo o tempo, se tinha sabido daquilo. A terra dele, não se tinha noção qual era; mas redito que possuía gados e fazendas, para lá do Alto Caririnha, e no Rio do Borá, e no Rio das Fêmeas, nos gerais da Bahia (p. 359).

Acreditava-se que a família de Hermógenes vivia numa fazenda, cujo nome não aparece na narrativa. Mais tarde, elucida-se a questão: sua família morava numa casa acima do morro, no sul da Bahia. Não aparece a suposta fazenda.

Já a Fazenda São Gregório, era um lugar em que Riobaldo encontrava segurança e conforto. Quase ao fim da centésima página da narração, após contar, brevemente, sobre a morte da mãe, Riobaldo narra como é conduzido à São Gregório:

[...] Até que um vizinho caridoso cumpriu de me levar, por causa das chuvas numa viagem durada de seis dias, para a Fazenda São Gregório, de meu padrinho Selorico Mendes, na beira da estrada boiadeira, entre o rumo do Curralinho e o do Bagre, onde as serras vão descendo [...] (p. 93).

A Fazenda São Gregório, além de sua presentificação na narrativa, aparece como espaço na imaginação do protagonista, em momentos em que ele sente vontade de acomodar-se, de deixar os riscos que o jaguncismo oferece e estabelecer-se como pacato cidadão:

Aí pensei no São Gregório? A bem, no São Gregório, não; mas peguei saudade dos passarinhos de lá, do poço no córrego, do batido do monjolo dia e noite, da cozinha grande com fôrnelha acesa, dos cômodos sombrios da casa, dos currais adiante, da varanda de ver nuvens. O senhor sabe?: não acerto no contar, estou remexendo o vivido longe alto, com pouco caroço, querendo porque esquentar, demear, de feito, meu coração, naquelas lembranças (p. 151).

Em Goiás, na volta para Minas Gerais, Riobaldo e seu grupo de jagunços ficaram na Fazenda Carimã, a fazenda com o sentido, novamente, de abrigo, desta vez, das manifestações temporais, das chuvas, metaforizada na necessidade de amparo de que nem os jagunços escapavam, em determinadas circunstâncias:

Como de fato, derramou o tempo. Formou muita chuva. Com assim, emendados chovidos três dias, então certificamos de permanecer esse tempo em prédio e enchemos a Fazenda Carimã, que era de um denominado Timóteo Regimildiano da Silva; do Zabudo, no vulgar. Esse constituía parentesco proximado com os Silvalves, paracatuanos, cujos tiveram sesmarias, na confrontação das divisas, das duas bandas iguais. Do Zabudo: o senhor preste atenção no homem, para ver o que é um ser esperto (p. 473).

Tal amparo só não é negado por demonstrar Riobaldo maior astúcia do que o Zabudo, o qual tenta ludibriar o chefe jagunço, ao alterar verbalmente a dimensão de suas posses: de fazenda para “sitiozinho raso”.

Esperança dele era ver a gente pelas costas. Com ele apertei: aonde que morasse? – “Lá daquela banda, meussenhor... Sitiozinho raso...” – outrarte ele respondeu, nhento, pasmado. Atalhei: – “A pois, pra lá vamos, adonde menos chova. O senhor mostre.” Aí ele remudou os modos, falando em muito aprazimento, em honras de sinceridade. A fazenda era ali, só a uns passos. Assim ele já se astuciava (p. 474).

Por duas vezes, na narrativa, Riobaldo e seus companheiros se hospedam na Fazenda Barbaranha, a primeira estadia deu-se antes dos episódios finais do romance. Sucintamente, Guimarães Rosa situa a fazenda e seu proprietário. O espaço agradável recebe a influência do dono, como o estabelecimento de igualdade de grandezas – dono bom, fazenda aprazível. Por isso, passa-se a uma ambientação de valor positivo:

Ora vez, que, desse jeito, fomos entortando, entre as duas chapadas, encalço da estrada do rio; e se chegou na fazenda cercã, que era por lá, a Barbaranha dita, em um lugar redondo e simples, no Pé-da-Pedra. O que eu já disse ao senhor, respeitante. Mas acrescento que o dono, no atual, era um seo Ornelas – Josafá Jumiro Ornelas, por nome todo.

.....
Chegamos, com proceder seguro, e o céu por cima dali estava muito sereno. Na fazenda tinham levantado um mastro, na frente do pátio; vi movimentos de gente. [...] No mastro, que era arvorado para honra de bandeira do santo, eu amarrei o cabresto do meu cavalo (p. 397-8).

Seo Ornelas era homem de posses, influenciado pelo compadre, dono da Fazenda Baluarte:

Soubessem que esse seo Ornelas era homem bom descendente, possessor de sesmaria. Antes, tinha valido, com muitos passados, por causa de política, e ainda valesse, compadre que era do coronel Rotílio Manduca em sua Fazenda Baluarte (p. 398).

No final da narrativa, após a morte de Diadorim, Riobaldo adoece e retorna à Barbaranha, onde seu repouso fica garantido e, conseqüentemente, estabelece-se a certeza da cura. Gaston Bachelard (2003) analisa o espaço representado pela casa em *Les Paradis Articiels*, de Baudelaire. Para ele, a proteção ao rigoroso inverno se encontra na “casa do valezinho”, cujo ambiente, propicia o devaneio.

Apesar de nosso objeto de estudos se encontrar longe da neve européia, a fazenda sertaneja, em meio ao calor, propicia efeito semelhante. A proteção é necessária não só ao físico das personagens, mas também à sua alma combalida. Daí a possibilidade de se ultrapassar os limites temporais e espaciais apresentados na narrativa do externo para se atingir o material literário mais precioso: atingir a alma humana presente nas personagens criadas por Guimarães Rosa e postas em ação na narrativa.

O espaço inventado é importante na cura de Riobaldo. Não é à-toa que a fazenda não se localize num lugar aleatório, porém no “Pé-da-Pedra”, aliteração perfeita que metaforiza a segurança oferecida: nosso ponto-de-apoio reside nos pés e a pedra possui uma rica simbologia. Segundo Chevalier e Gheerbrant (2001, p. 696 – 702), a pedra pode representar, dentre outros significados, “a ação humana”, “o princípio”, “a sabedoria” .

Nesse sentido, encontramos o narrador, Riobaldo, a preparar-se para uma nova vida: a de homem sedentário, proprietário de fazendas, casado, pacato e detentor da sabedoria típica do contador de histórias, aquele que conclui pela não-existência do demônio, porém da existência do mal, abrigado no interior do próprio ser humano. A convalescença faz parte do processo de mudança ocorrente no ex-chefe jagunço. É o que mostram alguns excertos do romance:

[...] Mas quando dei acordo de mim, sarando e conferindo o juízo, a luz sem sol, mire e veja, meu senhor, que eu não estava mais no asilo daquela casinha pobre, mas em outra, numa grande fazenda, para onde sem eu saber tinham me levado. Eu estava na Barbaranha, no Pé-da-Pedra, hóspede de seo Josafá Ornelas [...] (p. 533).

.....
Eu já estava de todo bom, firme para as arremessadas, quando ali na Barbaranha se surgiu para mim igualmente a visita de seô Habão – ele com o seo Ornelas se tivessem entre tempos pacificados. [...] E era que meu

padrinho Selorico Mendes acabara de falecer, me abençoando e se honrando, orgulhoso de meus atos; e as duas maiores fazendas ele tinha deixado para mim, em cédula de testamento [...] (p. 534).

O Valado figura no romance como o lugar onde Riobaldo enfrenta Zé Bebelo, após julgar haver realizado o pacto nas Veredas Mortas, deixando claro que ele passa a chefiar o grupo de jagunços; o tempo de Zé Bebelo na chefia havia se findado.

O Valado, casa que o narrador designa de retiro, foi o lugar em que os jagunços passaram algum tempo, antes de partir para novos embates, tendo o chefe Urutu-Branco, Riobaldo, no comando. Ao saber da estada dos jagunços na casa do Valado, seu Habão, o proprietário, convida-os para irem para sua fazenda onde guarda dinheiro e poderá dar-lhes:

[...] Mas que, se a gente desse a ele o gosto de seguirmos até a verdadeira sua fazenda-grande que possuía, na vertente do Resplendor, dali a umas vinte léguas de lonjura, ele havia de fornecer ademais um auxílio, em espórtulas (p. 363).

Outra fazenda aprazível aparece logo ao princípio do romance. Trata-se da Fazenda Boi-Preto:

[...] Hem? O senhor? Olhe: o rio Caririnha é preto, o Paracatu moreno; meu, em belo, é o Urucuia – paz das águas... É vida!... Passado o Porto das Onças, tem um fazendol. Ficamos lá umas semanas, se descansou. Carecia. [...]
Muito deleitável. Claráguas, fontes, sombreado e sol. Fazenda Boi-Preto, dum Eleutério Lopes – mais antes do Campo-Azulado, rumo a rumo com o Queimadão [...] (p. 19).

Quantitativamente, se comparados às fazendas, os sítios aparecem menos em *Grande Sertão: Veredas*. Citemos três deles. O Sítio do Caramujo:

Eu dou proteção. Eu, isto é – Deus, por baixos permeios... Essa não faltou também à minha mãe, quando eu era menino, no sertãozinho de minha terra – baixo da ponta da Serra das Maravilhas, no entre essa e a Serra dos Alegres, tapera dum sítio dito do Caramujo, atrás das fontes do Verde, o Verde que verte no Paracatu. Perto de lá tem vila grande – que se chamou *Alegres* – o senhor vá ver. Hoje, mudou de nome, mudaram. Todos os nomes eles vão alterando. É em senhas. *São Romão* todo não se chamou de primeiro *Vila Risonha*? O *Cedro* e o *Bagre* não perderam o ser? O *Tabuleiro-Grande*? Como é que podem remover uns nomes assim? O senhor concorda? Nome de lugar onde alguém já nasceu, devia de estar sagrado” [...] (p. 32).

O Sítio de Dodô Ferreira, que não tem nome próprio no romance, diferencia-se das fazendas, as quais, geralmente, são batizadas com um nome, que se não é

próprio, passa a sê-lo, como a Carinhanha, a dos Tucanos, a Barbaranha etc. Os sítios não seguem essa tradição, com exceção do Caramujo.

A casa do sítio serve também como abrigo, refúgio para o descanso e, sobretudo, como lugar propício à recuperação da saúde. Neste caso, a de dois jagunços do bando de Riobaldo:

A de entre, entramos, pela esquerda e rumo do norte. Desde o depois, o do poente mesmo. Com foras e auroras, estávamos outra vez no público do campo. Antes da manhã, agora se passava a Vereda-Grande, no Vau-dos-Macacos. Ao que, em rompendo a luz toda da manhã, se chegou no sítio dum Dodô Ferreira, onde a gente bebeu leite e os meus olhos pulavam nas árvores. [...] Sobre o mesmo pé, e com o peso completo, caminhar pelos gerais parecia que pouquinho me cansava. Diadorim – o nome perpetual. Mas os caminhos é que estão se jazendo em tudo no chão, sempre uns contra os outros.

No sítio desse Dodô Ferreira, o Nicolau e o Leocádio iam ficar acoitados lá, até que pudessem sarar de todo somenos. Nós, não [...] (p. 325 - 326).

Em meio à narrativa, aparece a fragilidade ocasionada pela troca do lugar de destino, a ida ao lugar errado, faz com que não se chegue ao sítio desejado: sítio cujo nome não é mencionado:

Pra mais onde? Ah, aonde os altos bons: o Chapadão do Urucuia, em que tanto boi berra. Que andávamos desconhecidos no errado. Disso, tarde se soube – quem que guiava tinha enredado nomes: em vez da Virgem-Mãe, creu de se levar tudo para a Virgem-da-Laje, logo lugar outro, vereda muito longe para o sul, no sítio que tem engenho-de-pilões. Mas já era tarde (p. 334).

No romance, as casas mencionadas vêm junto às fazendas, sítios ou isoladamente. Os significados das casas são variáveis. Gaston Bachelard (2003), em *A Poética do Espaço* dedica um capítulo ao tema da casa, denomina-o “Casa e universo” e Jeanne Marie Gagnebin (2004, p. 59) observa que, na obra de Benjamin, no final do século XIX, a sociedade burguesa via a casa como o “lugar de refúgio contra um mundo exterior hostil e anônimo.” Em *Grande Sertão: Veredas* pode-se afirmar que também há a casa como um lugar de acolhimento, de proteção (como vimos ao tratar das casas pertencentes às fazendas e ao sítio de Dodô Ferreira), porém às vezes, esta pode se tornar um espaço que aprisiona. É o que ocorre aos bebelos, na Fazenda dos Tucanos: “[...] Atiraram um horror, duma vez, tiros e tiros que estavam contra nós desfechando. Atiravam nas construções da casa [da fazenda]” (p. 284).

As casas aparecem sob diversas formas na narrativa, ora são mais prósperas e confortáveis, ora demonstram a pobreza de seus habitantes, o que gera também verossimilhança ao texto. No trecho acima, cita-se primeiro o termo “cafua”, depois, para não repetir o termo, usa-se “choupana” e, por fim, “Cafua de buriti”; a persistência nos substantivos indicativos da miséria do lugar, aumentam a fragilidade imposta como sema. A pobreza excessiva da casa é designada com os nomes próprios às construções paupérrimas: são as taperas, choupanas ou cafuas.

O termo *casa* aparece, no romance, em grande quantidade, dada a importância desse espaço, sobretudo no sentido apontado por Jeanne Marie Gagnebin (2004), conforme concepção benjaminiana, de casa enquanto “refúgio”. Podemos, em outras palavras, afirmar ser ela um lugar próprio ao descanso, à recuperação das forças e da saúde. Com tal sema, encontramos várias passagens em *Grande Sertão: Veredas*:

[...] Joca Ramiro era rico, dono de muitas posses em terras, esse arranchava passando bem em casas de grandes fazendeiros e políticos, deles recebia dinheiro de munição e paga: seô Sul de Oliveira, coronel Caetano Cordeiro, doutor Mirabô de Melo [...] (p. 153).

.....
[...] Antes, como foi que se passou, como estávamos em bons escondidos, em volta da casa dum sitiante, no Timba-Tuvaca, casa caiada, casa-de-telhas. Uns em grota, uns em altos de árvores, tinha gente até dentro de chiqueiro, na lama dos porcos. Aí chegaram os bebelos – uns trinta? [...] (p. 208).

A casa serve como referência espacial a espaços outros:

[...] A lá, perto da casa de Mestre Lucas, morava um senhor chamado Dodó Meirelles, que tinha uma filha chamada Miosótis. Assim, à parva, às tantices, essa mocinha Miosótis também tinha sido minha namorada agora por muitos momentos eu achava consolo em que ela me visse – que soubesse?: eu, com minhas armas matadeiras, tinha dado revolta contra meu padrinho, saíra de casa, aos gritos, danado pelo animal, pelo cerrado a fora, capaz de capaz! (p. 104).

A casa, como cenário do reencontro com Diadorim, reveste-se de importância maior, pois altera, irremediavelmente, o curso da narrativa, da vida, de Riobaldo.

A casa dele – espaçosa, casa-de-telha e caiada – era na beira, ali onde o rio tem mais croas. Se chamava Manoel Inácio, Malinácio dito, e geria uns bons pastos, com cavallhada pastando, e os bois.[...] chegara até ali por dar volta cautelosa, e mesmo para sobre ter a calma de resolver os projetos em meu espírito. Ah, mas ah! – enquanto que me ouviam, mais um homem, tropeiro também, vinha entrando, na soleira da porta.[...] Era o Menino! O Menino, senhor sim, aquele do porto do de-Janeiro, daquilo que lhe contei, o que atravessou o rio comigo, numa bamba canoa, toda a vida [...] (p. 116 - 118).

A casa fechada, da Fazenda Sempre-Verde, é respeitada pelos jagunços, que não a invadem. A casa de pessoas amigas tornam-se um lugar especial. É um espaço respeitado, o proprietário da casa é identificado pela “coisa” possuída e não pode ser afrontado, segundo o código da ética jagunça. A transgressão ao código só seria cabível em grupos como os dos hermógenes (mais tarde, quando este sai do grupo “do bem” e passa a liderar o pior grupo jagunço existente nos gerais), os quais não respeitam quaisquer valores humanos. O pátio da casa é o lugar do julgamento de Zé Bebelo, ocupam-no e dormem ao relento, à noite. Portanto, a casa, de certa forma, personifica o seu dono. O que Riobaldo narra a respeito desta casa?

Fazenda Sempre-Verde era a casa enorme, viemos saindo da estrada e entrando nas cheganças, os currais-de-ajuntamento. Aquele mundo de gente, que fazia vulto. Parecia um mortório. Antes passei, afanhou a porteira, aí fomos enchendo os currais, com tantos nossos cavalos. A casa-de-fazenda estava fechada. – “Não carece de se abrir... Não carece de se abrir...” – era uma ordem que todos repetiam, de voz em voz. Ave, não arrombassem, aquilo era de amigos, o doutor Mirabô de Melo, mesmo ausente. Esbarramos no eirado, liso, grande, de tanto tamanho [...] (p. 224).

A casa parece personificada também nas situações em que se identifica, não com o proprietário, mas com quem a ocupa. Assim, mesmo involuntariamente, o imóvel é atingido, as paredes são machucadas pelas balas, ao se errar o alvo humano na luta, na Fazenda dos Tucanos: “Da janela da outra banda, pus o olhar, espiei o desdém do mundo, distâncias. Abalavam fogo contra a gente, outra vez, contra o espaço da casa. Ixe de inimigo que não se avistava [...]” (p. 285).

É interessante observar que pouco mais à frente na narrativa, ainda ao contar a luta na Fazenda dos Tucanos, a palavra casa é grafada com “C” maiúsculo, o que transforma o espaço em símbolo, provavelmente da resistência jagunça, da força representada pelo signo: os “chifres de boi”, nas paredes e o couro usado como proteção nas janelas atestam a metáfora, poetizam com rusticidade o local:

[...] Uma bala no couro assoviou soco, outra entrou atrás, entrou com o couro levantado, deu na parede defronte, ricocheteou e veio cair, quente, perto da gente. Ali na parede, tinha um chifre de boi de se pendurar roupa; até armador de rede era de chifre de boi, naquela Casa [...] (p. 291).

A casa da Fazenda dos Tucanos se afigura, portanto, em certos momentos como lugar de proteção e, em outros, conforme apontamos, anteriormente, de modo inverso, apresenta-se como local de desproteção, de vulnerabilidade. Comprove-se com a fala de Zé Bebelo, reproduzida pelo contador da história, Riobaldo. O adjetivo

“boa”, empregado por Zé Bebelo mostra que, ainda, a casa se conserva com o sentido de proteção.

Assim Zé Bebelo instruiu e se virou para mim. – “Inimigo que faz igual numeração, ou menor do que a nossa. Por via disso é que não tomam coragem de dar assalto, e é também que eles não conhecem o interior desta boa casa...” (p. 306).

Na narrativa marcante da matança dos cavalos, percebe-se que até os animais, instintivamente, viam na casa um lugar de proteção, porém este se convertera num espaço angustiante, num lugar de confinamento, é o sertão, “o sertão do mundo”:

[...] à tala, eles, os hermógenes, matavam conforme queriam, a matança, por arruinar. Atiravam até no gado, alheio, nos bois e vacas, tão mansos, que, desde o começo, tinham querido vir por se proteger mais perto da casa. Onde se via, os animais iam amontoando, mal morridos, os nossos cavalos! [...] A gente tinha que parar presa dentro de casa, combatendo no possível, enquanto a ruindade enorme acontecia (p. 298 - 299).

Agora, ao darmos um pequeno salto na narrativa, no episódio dos catrumanos, ao mencionar o problema que atingia a população de Sucruiú, aparece o seguinte trecho:

Algum dia, depois de hoje, hei de esquecer aquilo. Arruado que era até bem largo, mas mal se enxergavam aquelas casas. Ao demais rezando, ao real vendo – eu vim. Casas – coisa humana. Em frente delas todas, o que estavam era queimando pilhas de bosta seca de vaca [...].
[...] Não espiei para trás, não ver de enxergar o fim daquelas casas, no vaporoso pardo-azulado, no exalante. E o que rogava eram coisas de salvação urgente, tão grande: eu queria poder sair depressa dali, para terras que não sei, aonde não houvesse sufocação em incerteza, terras que não fossem aqueles campos tristonhos [...] (p. 345 - 346).

As casas, na verdade, taperas, onde moravam o povo do Sucruiú, abrigaram a febre que matou parte do povo local e, em sua miséria, a cena aproxima-se do grotesco na primeira parte, porém ganha em poeticidade, na seqüência, em que propõe sair, desertar dali, deixar, prosopopaicamente, aquele *campo tristonho*. No trecho seguinte, no romance (não citado anteriormente), Riobaldo, numa espécie de devaneio opta, em pensamento, por tirar daquele espaço todos os seus conhecidos, os animais também e propõe até mesmo uma transmutação do próprio espaço, a fim de abolir a tristeza por ele representada. É o deserto da alma que se manifesta mais uma vez, transposto para o lugar: “acabei que levasse até mesmo esses lugares de campos tão tristes, onde era que então se estava... Todos? Não. Só um era que eu não levava, não podia: e esse um era o Hermógenes!” (p. 346)

Singular é o tratamento dado aos objetos de uma casa, ao chamá-los de “recheios e pertences”. Realmente, os objetos componenciais de uma casa são como o recheio. São detalhes que particularizam e não se repetem em sua totalidade em qualquer espaço. Vejamos o fragmento:

“Tu é existível, Guirigó... Vai pelos proveitos e preceitos...” – eu caçoava. Aí caçoei: “Duvidar, é só dar um saco vastoso na mão dele, e janela para pular, para dentro e para fora: capaz de supilar os recheios e pertences todos duma casa-grande de fazenda, feito esta, salvo que seja...” [referência à Fazenda Barbaranha] (p. 400).

A casa de meretrizes, para o narrador-personagem é aquela que, a exemplo de suas donas, está sempre pronta para receber seus “hóspedes”. É para os homens que a freqüentam, o lugar da acolhida constante. Aqui não analisaremos a questão social atinente ao tema, pois fugiríamos ao propósito de nossa análise. A respeito do Verde-Alecrim diz Riobaldo: “...Eu chegasse de noite, e elas estavam com a casa alumiada, para me admitir [...]” (p. 464). E mais à frente; “Por lá, na casa delas, era ponto de pernoite de lavradores de posses, feito estalagem, com altas pagas” (p. 465), ou ainda: “Aquela casa de lugar – as delícias que estavam – eu melhores neste mundo não achasse, pensei. Eu quisesse reinar lá, pelos meus prazeres” (p. 466).

Pode-se ler a casa como objeto de vingança utilizado por Riobaldo e seus companheiros. Nessa metáfora, a casa precisa ser destruída:

A casa da fazenda – aquele reto claro caiado; mas era um casarão acabando o tope do morrete; enganando, até parecia torta. Varejamos o total a tiro. Aí, e o que se gritava!: azurradamente...
[...]

De seguida, tochamos fogo na casa, pelos quinze cantos mortos. Armou incendião: queimou, de uma vez, como um pau de umburana branca... E de lá saímos, quando o fogo rareou, tardezinha. E, na manhã que veio, acampou-se em beira-d’água de sossego. A gente traspassava de cansaços, e sobra de sono. Mas, trazida presa, já em muito nosso poder, estava a merecida, que se queria tanto – a mulher legal do Hermógenes (p.455).

Na econômica descrição da casa, percebe-se, com nitidez, a imagem dela e a sugestão de leitura que fica na expressão “até parecia torta”: ao se olhar, de longe, a imagem de uma casa, no topo de um morro, pode, como numa lente, figurar-se de modo distorcido. A paisagem compõe-se como numa tela: o olhar do expectador a lê com lentes próprias.

A casa pode, além de lugar para repouso, ser ponto de referência daquilo que se procura: Riobaldo e seus companheiros jagunços se abrigaram em várias para retornar aos gerais mineiros:

Mais tempo se gastou, esbarrados em casas-de-fazendas ou em povoados. Melhor – por lá, também, haviam de aprender a referir meu nome. De em desde, bem que já cumpriam de me recompensar e me favorecer, pela vantagem: porque eu ia livrar o mundo do Hermógenes (p. 478).

Em Tamanduá-tão, no início do desfecho do romance, encontramos o seguinte fragmento:

[...] Por mesmo do *Tamanduá-tão* era a casa-de-fazenda – de muitos antigos tempos, quando tinha tido senzala e um engenho de-pau-em-pé. Mas já estava esquecida, arruinada em esteios, e com restos de parede fechando matagalzinho em cima de montes de terra e pedras, em fim de tapera. Bem sim, que, por perto, assistia alguma pobre gente vinda, cultivando: o quanto se via roça, milharais, feijão faceiro.[...] Assim é que se principiou.
[...] Mas, agora, o senhor assinale aqui por entremeio, de onde é a Serra do Tamanduá-tão e a Mata-Grande do Tamanduá-tão, mais ou menos, os troços velhos da casa-de-fazenda, que tanto se desmantelou toda; e, rumo-a-rumo, no caminho da Serra para a Mata-Pequena para a casa-de-fazenda, e é alegre verde, mas em curtas curvas, como no sucinto caminhar qualquer cobra faz [...] (p. 483 - 484).

A casa-de-fazenda está derruída, da mesma forma como ficará o próprio Riobaldo, após o desfecho narrativo, com a morte de Diadorim, apesar, dos benefícios sentidos pela morte de Hermógenes. A casa relaciona-se, aqui, ao sertão interior do narrador.

Apesar de poucas vezes citadas no texto, é importante a menção às taperas com o fito de compará-las, no capítulo III, às citadas pelo narrador de *Os Sertões*. Na narrativa de *Grande Sertão: Veredas*, as taperas aparecem em situações como: “Com isso, o tempo mais parava. Também, fazia mais de mês que a gente estava naquela tapera de retiro, cujo a Coruja era que era o nome, por um desses impossíveis de Zé Bebelo [...] (p. 362).

Note-se este outro exemplo:

Mas, no vir de cima desse morro, do Tebá – quero dizer: Morro dos Offícios – redescendo, demos com o velho, na porta da choupana dele mesmo.
[...]

Acabando que, para me render benefício de agradecimento, ele me indicou, muito conselheiro, num certo de tapera, de fazenda, sabia seguro de um dinheirão enterrado fundo, quantia desproposita. Eu fosse lá... – ele disse –; [...] – “Aonde, rumo?” – indaguei, por prazer. Ele piscou para o mato. Por lá, trinta e cinco léguas, num Riacho-das-Almas... Toleima. Eu ia navegar

assim para acolá, passar matos, furar a caatinga por batoqueiras, por louvar loucura alheia? [...] (p. 458 - 459).

Um dos trechos da narrativa que melhor enfatiza a questão da fragilidade das construções das taperas é o que trata da morte de Ricardão. Nele o narrador demonstra o cuidado com as palavras empregadas na representação espacial. A fim de evitar repetições, por ele recusadas neste fragmento, recorre à sinonímia e utiliza os termos tapera, choupana e cafua:

[...] Tinha um valo, varamos um mato de lobeiras. Aí era para a banda das roças novas. Uns morrinhos demos fogo. Uma tapera, outra tapera. Demos fogo. Poucos dos poucos deles escaparam. Os que desladeavam, caíam, por nossos esteiras.

[...]

Mas, um homem grande – que como pulou abaixo do cavalo grande, que baleado fora – alcançou jeito de correr, e encontrou uma cafua, em frente. Entrou. De lá, decerto, ia mandar bala. E então nós, a gente, todos, desistindo de mais longe perseguir os sobrantes, cercamos por completo aquela choupana, de regular distância, caçando jeito de entrincheiramento. Ia ser o terrível. Que quem era, aquele homem? – “Ah, o Ricardão!” – se gritava. E eu mesmo sabia. Determinei uma descarga. Cafua de buriti, que estremeceu, como que se entortando de lugar, arreganhada em partes. A gente atirando, atirando, com pouco ela ia ia desaparecer, desmanchada. [...]

Ele não deu resposta. Daí: - “Pau de fogo, minha gente!” – eu procedi. Pipocaram.

Durante o que, a cafua começava nas últimas [...] (p. 493).

As últimas casas, as quais a narrativa nos dá notícias, são uma casa pobre e a da Fazenda Barbaranha para onde Riobaldo é levado, quando sofre de tifo no final da história, cujo exemplo já foi apresentado ao tratarmos das fazendas.

Refletamos um pouco sobre a importância literária do sobrado, percebido sob o ângulo de visão do observador encontrado no andar superior. Enquanto espaço, retoma-se, aqui, o estudo de Vítor Manoel de Aguiar e Silva (1979), quando se refere à mudança ocorrida ao se lançar o olhar de cima para baixo; trata-se de uma visão privilegiada que se esboça, a partir de um ângulo propiciador de uma vista mais abrangente do todo. Embora, no caso de Riobaldo, olhar, como chefe, a certa distância, impede-o de agir pelas próprias mãos e matar o mal representado por Hermógenes:

Mas a gente tinha conseguido de firmar posse – agarramos mais da metade do arraial, do arruado. O sobrado restou nosso. Com anseio, olhei, para muito ver, o sobrado rico, da banda da mão direita da rua, com suas portas e janelas pintadas de azul, tão bem esquadriadas. Aquela era a residência alta do Paredão, soberana das outras. Dentro dela estava sobreguardada a Mulher, de custódia. E o menino Guirigó e o cego Borromeu, a salvos. Da parte de cima, das janelas, e das portas, no rés, vez a vez meus homens descarregavam. Aquele sobrado, sobradão, parava lá, sobre sereno – me prazia tudo comandando (p. 515).

Num outro momento, ainda durante a guerra, há, no trecho, um jogo de palavras indicativas de superioridade e chefia. Assim: *sobrado, torre, superior, alturas, chefe, comandar e reger*:

[...] Às artes, lá, o sobrado, que torna mirei e admirei. Meu posto? O quanto também olhei Diadorim: ele, firme se mostrando, feito veada-mãe que vem aparecer e refugir, de propósito, em chamariz de finta, para a gente não dar com o veadinho filhote onde é que está amoitado... Aquele sobrado era a torre. Assumido superior nas alturas dele, é que era para um chefe comandar – reger o todo cantão de guerra! (p. 516).

O chefe Urutu-Branco, o Riobaldo, ensaia descer até a rua, porém entende que, como chefe, tinha de permanecer ali, no sobrado.

E eu, hesitado nos meus pés, refiz fé: teve o instante, eu sabia meu dever de fazer. Descer para lá, me ajuntar com os meus, para ajudar? Não podia, não devia de; daí, conheci. Ali, um homem, um chefe, carecia de ficar – naquele meu lugar, no sobrado [...] (p. 522).

Em termos de construção espacial, nota-se que dois sobrados importam à narrativa, um é onde se situa o quarto de Zé Bebelô, de onde este administrava sua fazenda e o outro onde Riobaldo exerce o seu comando. O segundo importa mais ao romance, pois é uma das partes fundantes na dialética sobrado x rua, ou no dizer de Roberto DaMatta (1997) casa x rua.

Pode-se afirmar, com DaMatta, emprestando dados da Sociologia para a nossa análise de cunho literário, que a rua acaba por se transformar em prolongamento da casa e esta, por sua vez, num prolongamento da rua. A estrutura social se firma, também, por meio de dois elementos: na casa ou no sobrado se abrigam o menino Guirigó, o cego Borromeu, a Mulher de Hermógenes, feita refém, e Riobaldo, ou seja, três elementos que não podem participar da guerra e o chefe.

5. PEQUENOS ESPAÇOS CONSTRUÍDOS EM GRANDE SERTÃO: VEREDAS

Algumas construções constituem um espaço merecedor de comentários. São representadas pelas igrejas, cemitérios, cadeias, arraiais, e comércio. A rua aparece com maior destaque do que os outros na narrativa.

O Santuário assume uma importância maior ao ser nomeado, mas as igrejas são quaisquer, no exemplo seguinte:

Pois tinha sido que eu acabava de sarar duma doença, e minha mãe feito promessa para eu cumprir quando ficasse bom: eu carecia de tirar esmola, até perfazer um tanto – metade para se pagar uma missa, em alguma igreja, metade para se pôr dentro duma cabaça bem tapada e breada, que se jogava no São Francisco, a fim de ir, Bahia abaixo, até esbarrar no Santuário do Senhor Bom-Jesus da Lapa, que a beira do rio tudo pode. Ora, lugar de tirar esmola era no porto [...] (p. 85).

Os missionários que atuaram no sertão jequitinhão, no arraial de São João Leão, lugar onde ocorre a história de Maria Mutema encontravam-se na igreja: “De manhã à noite, durado de três dias, eles estavam sempre na igreja, pregando, confessando, tirando rezas e aconselhando com entusiasmos exemplos que enfileiravam o povo no bom rumo [...]” (p. 194).

Mutema se confessava de três em três dias e ia à igreja diariamente, na época em que matou o Padre Ponte: “Todo o tempo ela vinha em igreja, confirmava falso, mais declarava – edificar o mal” (p. 196).

Dentre os casos contados em *Grande Sertão: Veredas*, num deles, o espaço da igreja aparece de forma inusitada. O diminutivo do termo “igrejinha” demonstra não apenas o tamanho da igreja, porém leva-nos a imaginar a simplicidade local, pois pertence ao arraial do Carujo. Leiamos o trecho:

[...] Do que houve e se passou, uma vez, no Carujo, um arraial triste, em antigos tempos. O povo dali fugiu, por alguma guerra ou pressa, fecharam a igrejinha com um morto lá dentro, entre as velas... [...] Ali naquele lugar, o Carujo, no reabrir, depois de uns meses, a igreja, o defunto tinha se secado sozinho... (p. 443).

Retomando-se o caso de Maria Mutema, o missionário a manda confessar-se em frente ao cemitério: “[...] Mas confissão esta ela tem de fazer é na porta do cemitério! Que vá me esperar lá, na porta do cemitério, onde estão dois defuntos enterrados!...” (p. 195).

O cemitério sertanejo, de lugares mais distantes, lembra a solidão das grandes distâncias, o deserto humano que se faz nas partes mais diversas. Passagem de extrema dramaticidade no texto é o enterro de Diadorim:

[...] Pelo repugnar e revoltar, primeiro eu quis: - “Enterrem separado dos outros, num aliso de vereda, adonde ninguém ache, nunca se saiba...” Tal que disse, doidava. Recaí no marcar do sofrer. Em real me vi, que com a Mulher junto abraçado, nós dois chorávamos extenso. E todos meus jagunços decididos choravam. Daí, fomos, e em sepultura deixamos, no cemitério do Paredão enterrada, em campo do sertão (p. 531).

Diadorim ou Maria Deodorina da Fé Bettancourt Marins, confirmado, mais tarde, o nome de Batismo, na matriz de Itacambira, enterrada “em campo do sertão”, representa, de certa forma, para Riobaldo, o enterro de um tipo de sertão: o do conflito, da mistura de sentimentos. Com o enterro de Diadorim, brota em Riobaldo, a quietude, a introspecção... um outro tipo de Sertão.

No romance, há poucas referências às cadeias em seu sentido tradicional, abundam, todavia, na obra, as cadeias metaforizadas, ou seja, além de outras dependências, como os quartos, desempenharem a função de cadeias, a prisão que tolhe o ser humano é a maior das cadeias ocorrentes, vivem no interior do homem, fazem parte de seu sertão íntimo. Citemos um exemplo em que o espaço da cadeia é citado em sua forma não-metaforizada:

Senti pena daqueles pobres, cansados, azombados, quase todos sujos de sangues secos – se via que não tinham esperança nenhuma decente. Iam de leva para a cadeia de Extrema, e de lá para outras cadeias, de certo, até para a da Capital. Zé Bebelo, olhando me olhou, notou moleza. – “Tem dó não. São os danados de façanhosos...” Ah, era. Disso eu sabia. Mas como ia não ter pena? O que demasia na gente é a força feia do sofrimento, própria, não é a qualidade do sofrente (p.115).

Nem todas as localidades tinham cadeias, principalmente, os vilarejos menores. Em geral, os presos eram levados a outros lugares, como no episódio de Maria Mutema:

[...] Maria Mutema, recolhida provisória presa na casa-de-escola [...]. Mas ela ficou no São João Leão ainda por mais de semana, os missionários tinham ido embora. Veio autoridade, delegado e praças, levaram a Mutema para culpa e júri, na cadeia de Araçuaí [...] (p. 196).

Analisemos, agora, a importância dos Arraiais na narrativa. Em *O Léxico de Guimarães Rosa*, Nilce Sant’Anna Martins (2001, p. 43), ao pesquisar o termo arraial, coloca-nos diante de uma definição dada por Guimarães Rosa, em carta escrita a Harriet de Onis: “arraial = aldeia, tem ruas, três ou quatro, uma igreja, lojas. Maior que o povoado que pode ser umas poucas casas à beira da estrada, às vezes uma dúzia delas, sem rua regular, nem igreja, às vezes choupanas”.

Mas entramos num arraial maior, com progresso de bordel, no hospedado daquilo usufruí muito, sou senhor. Diadorim firme triste, apartado da gente, naquele arraial, me lembro. Saí alegre do bordel, acinte. Depois, o Fafafa, numa venda, perguntou se não tinham chá de mate seco, comercial; e um homem tirou instantâneo nosso retrato. Se chamava o lugar: São João das Altas [...] (p. 166).

A própria história de Maria Mutema, narrada por Jõe bexiguento e recontada por Riobaldo, um dos contos que se inserem à narrativa, passa-se num arraial. Dele, selecionamos dois trechos, no primeiro se precisa o nome do arraial e sua localização – “São João Leão”, no “sertão jequitinhão”:

[...] Contou. Caso que se passou no sertão jequitinhão, no arraial de São João Leão, perto da terra dele, Jõe. Caso de Maria Mutema e do Padre Ponte. Naquele lugar existia uma mulher, por nome Maria Mutema, pessoa igual às outras, sem nenhuma diversidade. Uma noite, o marido dela morreu, amanheceu morto de madrugada. Maria Mutema chamou por socorro, reuniu todos os mais vizinhos. O arraial era pequeno, todos vieram certificar [...] (p. 192).

O segundo exemplo mostra o colorido da festa religiosa, por ocasião das missões realizadas no lugar, típicas dos arraiais interioranos:

E no outro dia, domingo do Senhor, o arraial ilustrado com arcos e cordas de bandeiras, e espoco de festa, foguetes muitos, missa cantada, procissão – mas todo o mundo só pensava naquilo [no caso de Maria Mutema] (p. 196).

Arraial mais próximo a povoado, pois há apenas uma rua com poucas construções, no entanto, o narrador-personagem o denomina de arraial do Paredão:

Sei lá o tanto que isso durou? E eu via o meu pessoal avançar também, com brabura e diligência, na outra ponta, a modo de impedir que o arraial fosse tomado... Porque o Paredão era uma rua só; e aquilo ficou de enfiada – um cano de balas (p. 513).

Outro espaço de suma importância para a narrativa é representado pela *rua*; é o espaço que se preparara desde o início da narrativa. A citação: “o diabo na rua, no meio do redemunho...”, presentifica-se no momento em que Diadorim luta, mata e é morto por Hermógenes, na rua do Paredão. Como num processo circular que vai-e-vem no jogo da narrativa e enreda o leitor no redemuinho textual, a rua é um dos espaços mágicos, pois desde o princípio, várias vezes o narrador insiste: “...o diabo na rua, no meio do redemunho...”. A luta de Diadorim e Hermógenes, o bem contra o mal, no espaço mítico sertanejo merece uma atenção especial.

João Adolfo Hansen (2000, p. 155), em *O a ficção da literatura em Grande Sertão: Veredas*, lembra-nos que Diadorim e Hermógenes formam princípios opostos, em que “quando se relacionam na rua e por ela, espacializam-se como lugares – também meios – a partir dos quais o discurso efetua a rememoração.” A rua é o vazio, é o neutro, a significação metafísica, é nonada, é “a enunciação do aquém-língua, heteróclito sertão”.

Citemos alguns fragmentos para situar a expressão no romance:

Bem, o diabo regula seu estado preto, nas criaturas, nas mulheres, nos homens. Até: nas crianças – eu digo. Pois não é ditado: “menino – trem do diabo”? E nos usos, nas plantas, nas águas, na terra, no vento... Estrumes. ... O diabo na rua, no meio do redemunho... (p. 4).

Assim, feito no Paredão. Mas a água só é limpa é nas cabeceiras. O mal ou o bem, estão é em quem faz; não é no efeito que dão. O senhor ouvindo seguinte, me entende. O Paredão existe lá. Senhor vá, senhor veja. É um arraial. Hoje ninguém mora mais. As casas vazias. Tem até sobrado. [...] Aquele arraial tem um arruado só: é a rua da guerra... O demônio na rua no meio do redemunho... O senhor não me pergunte nada. Coisas dessas não se perguntam bem (p. 81 - 82).

Urubu? Um lugar, um baiano lugar, com as ruas e as igrejas, antiqüíssimo – para morarem famílias de gente. Serve meus pensamentos. Serve, para o que digo: eu queria ter remorso; por isso, não tenho. Mas o demônio não existe real. Deus é que deixa se afinar à vontade o instrumento, até que chegue a hora de se dançar.

Travessia, Deus no meio. Quando foi que eu tive minha culpa? Aqui é Minas; lá já é a Bahia? Estive nessas vilas, velhas, altas cidades... Sertão é o sozinho. Compadre meu Quelemém diz: que eu sou muito do sertão? Sertão: é dentro da gente.[...] Tudo o que já foi é o começo do que vai vir, toda a hora a gente está num compito. Eu penso é assim na paridade. O demônio na rua... Viver é muito perigoso; e não é não [...] (p. 270 - 273).

Diadorim a vir – do topo da rua, punhal em mão, avançar – correndo amouco... Ai, eles se vinham, cometer. Os trezentos passos. [...] 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 Hermógenes: 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...

E eu estando vendo! Trecheio, aquilo rodou, encarniçados, roldão de tal, dobravam para fora e para dentro, com braços e pernas rodejando, como quem corre, nas entortações... O diabo na rua, no meio do redemunho... Sangue. [...] A faca a faca, eles se cortaram até os suspensórios. ... O diabo na rua, no meio do redemunho...

Assim, ah – mirei e vi – o claro claramente: aí Diadorim cravar e sangrar o Hermógenes... (p. 526 - 527).

Note-se que, em contextos diferentes, a rememoração do episódio, na rua, retorna sempre ao texto, porém, no momento em que a narrativa se presentifica, ou melhor, no momento em que Riobaldo narra o episódio, em si, a expressão “... o diabo na rua

no meio do redemunho...” aparece três vezes num mesmo trecho. A tensão aumenta conforme se repete a expressão.

A rua é vista como o espaço da realização de combate:

Mas, mire e veja o senhor: nas eras de 96, quando os serras cismaram e avançaram, tomaram conta de São Francisco, sem prazo nem pena. Mas, nestes derradeiros anos, quando Andalécio e Antônio Dó forcejaram por entrar lá, quase com homens mil e meio-mil, a cavalo, o povo de São Francisco soube, se reuniram, e deram fogo de defesa: diz-que durou combate por tempo de três horas, tinham armado tranquias, na boca das ruas – com tapigos, montes de areia e pedra, e árvores cortadas, de través – brigaram como boa população! (p. 143).

.....
Nas vozes, nos fatos, que agora todos estavam explicando: por tanto que, assim tristonhamente, a gente vencía. Sobresseguida à doideira de mão-de-guerra na rua, João Goanhá tinha carregado em cima dos bandidos deles que estavam dando retaguarda, e com eles rebentado... (p. 528).

Ruas de sentido distinto, são aquelas em que há casas de prostitutas, lembradas numa conversa entre os jagunços e recontada por Riobaldo. A rua perde o sentido tenso e de substantivo comum passa a próprio: “Rua-do-Alecrim” e “Rua-do-Fogo”:

O São Francisco não é turvo sempre? E o que se falava mais era em mulher? Isso fazia muito boa falta. Cada um queria delas, no que só pensava. As mocinhas próprias de se provar, ou rua alegre cheia de alegria – o bom sempre melhor, o bom. Amigo meu, o Umbelino – esse que dizia: que, por não ter mulher ali, se tinha de muito lembrar. Ele era do Rio Sirubim, de um lugar para trás das cachoeiras. [...] “Já tive uma mulher amigável só minha, na Rua-do-Alecrim, em São Romão, e outra, mais, na Rua-do-Fogo...” (p. 202).

No episódio dos catrumanos, lê-se outra referência a locais de prostitutas:

[...] Ah, e bebiam, seguro que bebiam as cachaças inteirinhas da Januária. E pegavam as mulheres, e puxavam para as ruas, com pouco nem se tinha mais ruas, nem roupinhas de menos, nem casas. Era preciso tocar depressa os sinos das igrejas, urgência implorando de Deus o socorro [...] (p. 342).

No Paredão, são diversas as citações em que avulta o espaço da rua, esta se transforma no espaço central, secundada pelo sobrado: “A gente disparava dentro dos quintais, avançávamos. E de trás das casas. E guardávamos o emboque da rua” (p. 514).

Outro exemplo:

Aí, quando foi, monumental, peguei susto: lá embaixo, muito estava demudando. Só se fez que, inesperadamente, parte do povo do Hermógenes, que tantos eram – a rascorja! – tinham alcançado de rodear por trás da minha gente, na ponta da rua, tomando retaguarda [...] (p. 522).

.....
Conheci o que estava para ser: que os dele e os meus tinham cruzado grande e doido desafio, conforme para cumprir se arrumavam, uns e outros, nas duas pontas da rua, debaixo de forma; e a frio desembainhavam. O que vendo, vi Diadorim – movimentos dele. Querer mil gritar, e não pude, desmim de mim mesmo, me tonteava, numas ânsias. E tinha o inferno daquela rua, para encurralar comprido... Tiraram minha voz (p. 526).

Conforme João Adolfo Hansen (2000, p. 152) observa, o sobrado transforma-se, após a vertigem de que Ribaldo é vitimado, no lugar de “seu impoder na cena” “pelo avesso” e isso só é possível devido à rua que se afigura abaixo do sobrado.

Quanto ao comércio fixo, não é uma atividade muito presente em *Grande Sertão: Veredas*, porém o autor cita, por exemplo, as vendas que ocasionalmente apareciam nas vilas sertanejas. No exemplo abaixo, vê-se que a venda maior era na capital e não no sertão, porém no começo de sua atividade comercial, o “Vupes”, assim chamado por Riobaldo, tinha uma venda no Currálinho:

He, he, com toda a confusão de política e brigas, por aí, e ele não somava nenhuma coisa: viajava sensato, e ia desempenhando seu negócio dele no sertão – que era o de trazer e vender de tudo para os fazendeiros: arados, enxadas, debulhadora, facão de aço, ferramentas rôgers e roscofes, latas de formicida, arsênico e creolinas; e até papa-vento, desses moinhos-de-vento de sungar água, com torre, ele tomava empreitada de armar. Conservava em si um estatuto tão diverso de proceder, que todos a ele respeitavam. Diz-se que vive até hoje, mas abastado, na capital – e que é dono de venda grande, loja, conforme prosperou. Ah, o senhor conheceu ele? Ô titiquinha de mundo! E como é mesmo que o senhor fraseia? Wusp? É. Seo Emílio Wuspes... Wúpsis... Vupses. Pois esse Vupes apareceu lá, logo vai me reconheceu, como me conhecia no Currálinho [...] (p. 58).

Nas áreas sertanejas, são comuns as ditas vendas de roça, ou seja, do campo como aparece no seguinte trecho:

[...] Mas o Catocho desafiou: que tinha estado lá, não viu ar de mulher-da-vida nenhuma, só uma vendinha de roça e uma velha pitando cachimbo, no batente de duma porta, pitando cachimbo e trançando peneiras (p. 204).

6. O ESPAÇO DOMÉSTICO EM *GRANDE SERTÃO: VEREDAS*

Em *Grande Sertão: Veredas*, parte da ação das personagens ocorre em ambientes internos: quartos, salas ou cozinhas. Tais ambientes, em geral, são colocados junto a cenas ocorrentes em lugares externos.

Raras são as menções aos quartos, no romance, em seu sentido comum, o de lugar de descanso. Num exemplo, a cena ocorre na Fazenda Barbaranha. Assim, o quarto, tal qual o entendemos tradicionalmente e numa extrapolação a rede sob as árvores, um quarto ao relento, à moda jagunça, fugindo aos padrões de quartos ordinários:

[...] E também, com o tardio da noite, veio a hora de se desapear da mesa, e eu teimei em rejeitar oferta de cama em catre em quarto ou sala, mas fui fora, caçar o meio da minha gente; por sinal que armei rede por entre cajueiro e jenipapeiro, perto dos currais, e, para o segundo sono, mudei de rearmar, de faveira para faveira, lá para dentro duma cerca. Mas, na mesa, aquele menino Guirigó, na senvergonhice inocente de sua pouca geração, tinha adormecido completo antecipadamente, e eu consenti que as mulheres carregassem o coitadinho diabinho, pesado com um de maioridade, e levassem para dormir sei lá onde, por entre colchão e lençol (p. 406).

Logo após as cem primeiras páginas da narrativa, temos um espaço significativo: o quarto de estudos de Zé Bebelo. Leiamos dois trechos do romance. Neles, o quarto equivale mais do que ao lugar de descanso, converte-se no local de estudos, de distância da agitação da vida diária. Zé Bebelo se aplica e não sai dele sequer para dar ordens a seus empregados. Como o quarto fica em lugar elevado, é próprio para se ver tudo o que ocorre embaixo, no pátio, e propicia o acompanhamento e a possibilidade de dar ordens de outro plano. O plano superior em que se encontra, converge para a posição privilegiada que almejava Zé Bebelo, em sua missão primeira de acabar com os jagunços do sertão mineiro. Vejamos:

[...] – “Sou o moço professor...” A alegria dele, me ouvindo, foi estupefacta. Me ferrou do braço, com porção de falas e agrados, subiu a escada comigo, me levou para um quarto, lá dentro, ligeiro, parecia até que querendo me esconder de todos.

[...]

[...] Assim ler e escrever, e as quatro contas, ele já soubesse, consumia jornais. Remexeu, tarabuz, e tudo foi arrumando na mesa grande do quarto, senhor-jesus-cristo que assoviava, o cantarolado (p. 109).

Mais tarde, na Fazenda dos Tucanos, nova cena com Zé Bebelo que, desta vez, serve-se de Riobaldo, o Tatarana, como seu secretário:

[...] Mesmo me levou. Mas me levou foi para um outro cômodo. Ali era um quarto, pequeno, sem cama nenhuma, o que se via era uma mesa. Mesa de madeira vermelha, respeitável, cheirosa. Desentendi. Dentro daquele quarto, como que não entrava guerra. Mas o pensar de Zé Bebelo – ansiado eu sabia – era coisa que estralejava, inventante e forte (p. 287).

O quarto, em sua função mais singular, serve ao descanso, à reposição das energias. Assim temos na casa de Malinácio:

[...] Mas, eu, requerendo um lugar para armar minha rede na sombra, e descansar – eu disse que não andava bem de saúde, – isso pareceu de seu agrado. Me levou para um quarto, onde tinha um jirau com enxergão, me botou lá à vontade, fechou a porta. Ferrei; abraçado com minhas armas (p. 117).

Ainda, o quarto como lugar de descanso, na fazenda dos Tucanos, antes da luta:

[...] Cacei um catre, cama-de-vento, num quarto meio escuro; com coisa nenhuma não me importei. – “Retém as forças, Riobaldo. Vou campear o remédio, nesses matos...” – Diadorim falou. [...]
[...] O Simião decerto ia, mais o Fafafa [para a cavallhada], estavam bons para o orvalho dos pastos. Diadorim que dormia num colchão, encostado na outra banda, já tinha se levantado antes e desaparecido do quarto. Ainda insisti numa madorna. Aquela moradia hospedava tanto – assim sem donos – só para nós (p. 282 - 283).

Na mesma casa da fazenda, foi reservado um quarto para se guardar os corpos dos jagunços que morriam na luta e não podiam ser, dignamente, enterrados. Naqueles dias, porém, como a guerra se estendia, o quarto se transformou num depósito de carne putrefata, numa utilização, sem dúvida, distinta à de qualquer outra imagem de quarto. Outra vez, a maestria da narrativa leva o leitor a imaginar a cena, especialmente, a intensificação do odor devido aos cavalos mortos no curral. (O cheiro nos lembra a situação vivenciada em Canudos, segundo narra Euclides da Cunha em *Os Sertões*. Voltaremos a ela mais à frente, no capítulo III).

E, quando dava que rondava o vento, o curral fedia. Mas – perdoando Deus – tresandava mais era dentro da casa, mesmo sendo enorme: os companheiros falecidos. Se taramelou o quarto, por tapar a soleira da porta se forrava com algodão em rama e aniagens. [...] Avistante que os urubus há destemiam, o se combater dos tiros, assaz eles baixavam, para o chão do curral, rebicavam grosso, depois paravam às filas, na cerca, acomodados acucados. Quando pulavam deasas, abanassem aquele fedor. O dia andando, a catinga no ar aumenta. [...] Morreu o Quim Pidão, se botou

o corpo por cima dum banco na sala, provisório: ninguém não queria mais coragem de ir abrir com presteza o quarto dos defuntos [...] (p. 308 - 309).

Comum às casas grandes interioranas e, como parte da devoção religiosa do povo sertanejo, era comum um cômodo ser reservado como oratório. Desse modo, no retiro do Valado, pertencente ao seô Habão, não se fazia diferente: havia o quarto-do-oratório, o que contribui para a verossimilhança textual:

Vai, dentro de lá, num quarto, muito recanto, sediava, no escuro que já fazia, um oratório em armariozinho, construído pregado na parede; que estava com suas poucas imagens e um toco para se acender, de vela-benta. Nisso não tinham desrespeitado de mexer. E nós, então, cada um depois dum, viemos ao quarto-do-oratório beijar a santa maior, que era no seu manto como uma boneca muito perfeita, que era a Minha Nossa Senhora Mãe-de-Todos. Se comeu e dormiu (p. 350).

Na fazenda Carimã, do Zabudo, a mulher de Hermógenes, feita prisioneira de Riobaldo e dos seus, ficou confinada no quarto do oratório. Este, deixa sua função trivial de local para se conversar com Deus e passa a servir de alojamento para a mulher, de prisão domiciliar. É lá que ela se confidencia com Diadorim e demonstra saber a verdadeira identidade dele. Leiamos a narrativa:

[...] Mas, mesmo por mim, eu já tinha perdido a simpatia no divertimento do jogo, e me ergui de lá, fui ver a coisa nenhuma, no alpendre, onde até homens dormiam madraços, aborrecidos com um chover tão constante. Diadorim não vinha, não dava de sair do quarto-do-oratório. E, quando foi que veio, não me contou nada. O que disse, comum: - “Ah, ela só chorou mágoas...” (p. 475 - 476).

O quarto-prisão, em sentido literal, é o que se encontra mais uma vez, ao final da narrativa, quando, no sobrado, em Tamanduá-tão, se passa a seguinte cena: “O menino Guirigó queria mostrar: ela estava presa num quarto. Ela também estivesse rezando? Corredor velho. Para ele davam tantas portas, por detrás duma delas tinham fechado a mulher, num cômodo [...]” (p. 518).

É comum a existência de salas-de-jantar nas fazendas. Na Fazenda dos Tucanos, esta passa a valer como lugar de acertos dos alvos de fora:

Zé Bebelo botou a mão no meu ombro; era o da banda do braço que doía. – “A vamos, com macacos e bananas! A cá, na sala-de-jantar, meu filho...” – ele instou. À janela. Agachei, e escorei meu rifle, arma capital. Agora, era obrar. E aqueles sujeitos estavam loucos? (p. 294).

Em Barbaranha, fazenda de seo Ornelas, a sala-de-jantar se afigura como lugar prazeroso, onde a simpatia do dono da fazenda e a fartura da comida servida contribuem para a formulação de uma imagem agradável ao leitor:

E eu entrei com ele na casa da fazenda, para ela pedindo em voz alta a proteção de Jesus. Onde tive os usuais agrados, com regalias de comida em mesa. Sendo que galinha e carnes de porco, farofas, bons quitutes ceamos, sentados, lá na sala [...] (p. 399).

A sala-de-jantar utilizada para outras finalidades, o que, de certa forma, não foge a um uso peculiar da mesma:

Que me invocou – o senhor vai dizer – me causou espantos? Havia-de. Eu estava na sala-de-jantar, jogando, com João Goanhá, João Concliz e Marcelino Pampa. Alaripe com a baciinha de lixívia em areia e com estopa, na soleira da porta para o quintal, acendrava as armas [...] (p. 475).

A cozinha em sua função trivial: preparo da refeição e lugar para se alimentar. A atribuição dos papéis entre os membros do grupo jagunço é, em alguns casos, bem definida, tal é o papel de Jacaré, combatente somente nas horas vagas, uma vez que desempenha o papel de cozinheiro da turma.

Joaquim Beiju e o Quipes ainda foram na cozinha, cortar um de-comer, arranjar matula. Por essa volta, o Jacaré mesmo combatia também, às vezes em que não estava cozinhando, e vinha atirar, da beira duma janela com o Mijafogo (p. 304).

A cozinha em sua função comum, novamente, na casa de seô Habão:

E, com o determinado costumeiro, de se espalhar os de vigia, por todas as quatro bandas, mais o movimento de procura dum pasto bem fechado e conveniente, tomamos conta de tudo e entramos naquela casa, para ver o visível e se fazer fogo de aprontar nosso jantar na fomalha de sua grande cozinha. Virgem! – digo ao senhor: o interior dela dava pena, nunca vi nada tão remexido e roubado (p. 349).

Apesar do estado lamentável em que se encontrava a cozinha, devido aos furtos sofridos por encontrar-se desabitada, o narrador intensifica a percepção que se tem do espaço ao usar o pleonismo “para ver o visível” e acrescentar, ao mesmo, o vocativo: “Virgem!”, a demonstrar toda a desordem encontrada nesse espaço.

Nesse breve pincelar dos espaços construídos externos e interiores em *Grande Sertão: Veredas* o que nos chama a atenção é que o sertão se faz presente. Qualquer um dos espaços citados nos remete ao homem que luta por vencer o sertão que

habita dentro dele ou, em certos casos, entrega-se a tal sertão, cedendo espaço para que este aflore em seus gestos e atitudes. Só é possível atentar para isso, se tomarmos o mundo poético construído tijolo por tijolo por Guimarães Rosa.

Nosso próximo passo será o estabelecimento das semelhanças e divergências espaciais constantes nas duas obras, para abrirmos, assim, mais uma possibilidade de leitura do SERTÃO em Euclides e Rosa.

CAPÍTULO III

SERTÕES DE ESPAÇOS UNOS E DIVERSOS

Nos Capítulos I e II, procuramos mostrar a composição espacial em *Os Sertões* e *Grande Sertão: Veredas*. Sob pena de parecerem capítulos fragmentários, optamos por escrever sobre os diversos elementos componenciais do espaço e exemplificar com trechos das obras, pois são dados imprescindíveis à estruturação deste capítulo. Utilizamos dados da Geografia Literária,⁴ para dar suporte às comparações que ora realizamos, embora não nos prendamos a ela, pois o universo espacial da ficção extrapola mapas cartográficos e dados reais e avança para o poético. Nesse sentido, o espaço, nas duas obras, ganha dimensões maiores, pois, além de influenciar nas ações das personagens, leva o leitor a deparar-se com o simbólico que lhe permite múltiplas leituras.

Embora o objetivo de nossa pesquisa seja comparar, em *Os Sertões* e em *Grande Sertão: Veredas*, o processo de construção do espaço, delineando traços peculiares ao estilo, numa leitura mais voltada à análise literária, propriamente dita, e não à história, à política ou à sociologia, ainda assim, parece-nos interessante ressaltar a análise de Willi Bolle (2004, p. 28), em sua obra *grandesertão.br*, ao afirmar ser Guimarães Rosa leitor de Euclides da Cunha. Como diz Bolle, não há provas empíricas de que Rosa haja se inspirado em Euclides para escrever sua obra-prima, porém, antes de escrever *Grande Sertão: Veredas*, Rosa leu *Os Sertões* e demonstrou “um acentuado interesse técnico pela pesquisa de determinadas palavras e uma atitude impassível diante das frases euclidianas de efeito, uma observação ‘fria’ da retórica do *páthos* e da comoção”.

Em relação ao estabelecimento de comparações entre as duas obras, Bolle (2004, p. 25) lembra-nos que, se de um lado, Antonio Candido via com reservas a tentativa indiscriminada de se encontrar analogias excessivas entre *Os Sertões* e *Grande Sertão: Veredas*, devido sobretudo ao traço rosiano, à liberdade de criação, por outro, a “afinidade entre as duas obras [...] acabou sendo pouco explorada”.

⁴ Segundo Antonio Dimas (1987, p. 8-9) o empenho documental, ao perseguir “o veraz e não o verossímil” pouco acrescenta aos estudos literários. Ele cita Ferré para quem “a geografia literária não vai além de situar ‘os lugares, fictícios ou reais, onde se desenvolvem as aventuras dos heróis dos romances e do teatro, ressaltando o alcance geográfico de seus escritos”.

Para provar sua tese de que *Grande Sertão: Veredas* é uma releitura de *Os Sertões*, observemos um parágrafo de Willi Bolle (p. 29):

Com leve ironia, o romancista distancia-se da grandiloquência de Euclides, cuja obra – demasiadamente ocupada pelos mortos – foi recebida pela opinião pública como a palavra final sobre uma cultura considerada definitivamente vencida e doravante apenas tolerada no inócuo dos registros regionalistas e folclóricos. Guimarães Rosa chama a atenção para o elemento mitificador na visão euclidiana da história, em que o discurso fúnebre eclipsa os que “respiram” no sertão. A estirpe dos sertanejos continua viva, mas quem iria dali em diante resgatar “seu código e currículo”, sua humanidade”? É precisamente isso que Guimarães Rosa se propôs como projeto, e, nesse sentido, podemos considerar sua obra uma reescrita crítica de *Os Sertões*.

Bolle vê, entre Euclides e Rosa, a aproximação pela reescrita e a diferenciação pelo ângulo de visão enfocado. Segundo o pesquisador, “o narrador de *Os Sertões* tem uma autonomia menor em relação à cartografia que o de *Grande Sertão: Veredas*” (p. 58). Isso precisa ser levado em consideração ao se cotejar o espaço de ambas as obras. O ponto de confluência de nossa pesquisa é o SERTÃO, enquanto espaço maior, onde se desenrolam ambas as narrativas.

1. ESPAÇOS NATURAIS

Céu, rios, terra, dia, noite, luar, sol, chuva, frio, calor, cruzam-se com os outros componentes do espaço, do tempo e demais elementos da narrativa. O tempo e o espaço combinam-se, formando, muitas vezes, o cronotopo, sobretudo, quando se trata da natureza. A luminosidade varia, principalmente, em se tratando de dia ou noite e afeta a narrativa. Há combates que cessam ao cair da noite, outros apenas diminuem. O cenário altera seu colorido, conforme as mudanças lunares, por exemplo.

A água, a vegetação e os animais merecem cuidado em *Os Sertões* e em *Grande Sertão: Veredas*. Um grande rio é comum às duas narrativas: o São Francisco, chamado carinhosamente pelo narrador de *Grande Sertão: Veredas* como o “do Chico” e pelo narrador de *Os Sertões*, sem tanta intimidade, “S. Francisco”. Dentre os rios menores, importam às narrativas o Urucuia, em *Grande Sertão: Veredas* (rio do

amor de Riobaldo) e o Vaza-Barris (rio vizinho ao cenário da guerra de Canudos, rio da vida e da morte), em *Os Sertões*.

Retomando-se a definição de espaço de Antonio Dimas, observamos que, na narração de *Os Sertões*, o espaço relacionado com o rio São Francisco se faz mais próximo ao denotado, na parte I – “A Terra”. O tamanho da importância do rio coincide com a enormidade de sua extensão: nasce na serra da Canastra, em Minas Gerais, atravessa o Estado, corta a Bahia, atingindo Pernambuco, Alagoas e Sergipe, porém, à narração, interessa o trajeto baiano, sobretudo mais ao norte do Estado, quando enfrenta a região semi-árida .

O rio São Francisco cruza as duas narrativas, de ponta-a-ponta. Faz-se presente, ora com maior, ora com menor intensidade. Como na vida, ele cruza, por meio da linguagem, todo o percurso de *O Sertão* e *Grande sertão: Veredas*.

Na narrativa de *Os Sertões*, o rio São Francisco aparece como unificador. Como se comprova com o trecho seguinte:

Vedado nos caminhos diretos e normais à costa, mais curtos porém interrompidos pelos paredões das serras ou trancados pelas matas, o acesso fazia-se pelo S. Francisco. Abrindo aos exploradores duas entradas únicas, à nascente e à foz, levando os homens do Sul ao encontro dos homens do Norte, o grande rio erigia-se desde o princípio com a feição de um unificador étnico, longo traço de união entre as duas sociedades que se não conheciam.

Ao tratar do São Francisco, as marcas do literário se fazem presentes quando o narrador se vale de recursos como a perífrase ao apresentar, ao leitor, “o grande rio”, contudo o que vigora é a linguagem denotativa, num tom grandiloquente.

Em *Grande Sertão: Veredas*, o rio São Francisco não unifica, divide, porque a simbologia da linguagem poética ocorre o tempo todo, até na descrição do rio: “é de repente, aquela terrível água de largura: Imensidade” (p. 87). A condensação da linguagem converte o que seria uma pura descrição do rio em poesia. O espaço passa, nesse caso, a valer como ambientação, pois transfigura a realidade e atinge o simbólico. Vale lembrar que o rio São Francisco corre do sul para o norte e é um rio de Planalto. Dados reais aproveitados para dar verossimilhança ao texto, transformam-se em linguagem literária ao se mostrar a tensão do narrador, Riobaldo, ao cruzar o rio com o menino, em trecho brevemente analisado no capítulo II (p. 92 - 93).

Nas duas obras, as dimensões do São Francisco são consideradas, não como fato óbvio, mas fato que importa às narrativas, pois se, de um lado, o rio é o alento do sertão, por outro, o homem se aventura a transpô-lo e conquistar as terras que o cercam. Em torno ao rio, fazem-se os povoamentos. Em *Os Sertões*, o rio simboliza a unidade, no dizer do narrador, no trecho já apresentado, o São Francisco consegue ir “levando os homens do Sul ao encontro dos homens do Norte”. O rio é o sinal do encontro, da aproximação cultural, da miscigenação. Para o narrador de *Grande Sertão: Veredas*, o rio auxilia ou embaraça a travessia, pois, logo no início da narrativa, já se apresenta como “o Rio” (1986, p. 2) a indicar, conotativamente, o poder por ele auferido, simbolizado pela escrita em maiúscula.

Os rios de menor extensão que o São Francisco e mais presentes nas duas narrativas são o Vaza-Barris e o Urucuia. O Vaza-Barris, rio efêmero, é benquisto na narrativa de *Os Sertões*, apesar de quase sempre se encontrar vencido pela estiagem. Durante a luta, quando se coloca como obstáculo entre os canudenses e o exército, simbolicamente, posiciona-se ao lado dos sertanejos. Ao interpor-se à travessia dos soldados até Canudos, não é estimado pelo exército. Já o Urucuia é sempre benfazejo, pois, mesmo quando distante do narrador, a lembrança o transporta para momentos de paz por ele sempre ansiada; o Urucuia é o oposto do sertão existencial.

As águas barrentas sinalizam, nas duas narrativas, as dificuldades pelas quais as personagens terão de passar. Somam-se às lutas e são acompanhadas pela queda no nível da esperança de vencer os percalços. Essa é uma das formas de verificarmos como o espaço influencia nos demais elementos da narrativa, especialmente como interfere não só nas ações, mas também nos sentimentos das personagens.

É de primacial importância a análise das *veredas* em ambas as narrativas. Pode-se afirmar que, intencionalmente, é um elemento espacial ocorrente inúmeras vezes durante a narração. Há, entretanto, de se refletir sobre o sentido como as *veredas* são referidas. Em *Grande Sertão: Veredas*, como já apontamos, no capítulo II (p. 94-95), as *veredas* ganham a dimensão de “oásis”, entretanto, tornam-se um duplo, quando se considera a citação de Davi Arrigucci Jr. (1994, p. 23):

[...] A justaposição fluvial está posta já no título, pela presença do termo **veredas**, que no falar regional do sertão significa o curso fluvial pequeno, além da acepção normal de trilha ou caminho [...]. Na topografia sertaneja, as terras baixas e alagadiças das veredas, reino dos belos buritis, são caminhos naturais em meio às chapadas, cujas encostas, os **resfriados**, na designação do lugar, já insinuam a presença da água. A justaposição dos termos do título, em que o **grande sertão** se abre para as **veredas**, pode reforçar ainda, retrospectivamente, a impressão metafórica de labirinto fluvial, no intrincado miúdo das águas e dos caminhos no interior de espaço maior, abrindo-se para o múltiplo e o desconcerto [...].

Na narrativa de *Os Sertões*, as veredas significam “trilha ou caminho”, não se referem “a pequenos cursos fluviais”, como tantas vezes ocorre em *Grande Sertão: Veredas*. Quando designam rio, em *Os Sertões*, referem-se ao caminho pelo leito seco destes. Os oásis correspondem, em *Os Sertões*, às ipueiras, conforme as define o narrador: “Estas lagoas mortas, segundo a bela etimologia indígena, demarcam obrigatória escala ao caminhante “ (p. 85). As veredas cruzam toda a narrativa, em ambas as obras.

Quanto ao espaço vegetal, evidentemente, o sertão mineiro difere do sertão baiano: no primeiro, encontramos os Gerais e no segundo, embora encontrem-se os gerais, destaca-se a caatinga. O sertão mineiro se torna mais árduo quando se aproxima do sul da Bahia, a seca e dificuldades na travessia do espaço aumentam. O sul baiano, por sua vez, quando comparado ao norte, não apresenta parte das dificuldades advindas da seca. A flora se adapta aos lugares onde nasce. Na narrativa de *Os Sertões*, o espaço real compete com a revitalização que a literatura confere a esse elemento da natureza; a ficção aumenta o colorido paisagístico e, em *Grande Sertão: Veredas*, a vegetação vem imersa no colorido ficcional.

Quando os narradores de *Os Sertões* e *Grande Sertão: Veredas* mencionam os gerais, fazem o leitor visualizar a paisagem, com o sentido que nos dá Milton Santos (1985), de que é tudo o que está ao alcance de nossa visão e que podemos ainda cruzar com a concepção de Gaston Bachelard (1993) sobre a imensidão, enquanto “categoria filosófica do devaneio”, pois os gerais fazem o leitor, intermediado pelo narrador, procurar “o signo do infinito”.

Os campos gerais são chamados, pelo narrador de *Os Sertões*, de “paragem formosíssima” e, mais à frente, lembra o leitor de que “Reponta a região diamantina, na Bahia, revivendo inteiramente a de Minas, como um desdobramento ou antes um prolongamento [...]” (p. 78). Os espaços se encontram, no entanto, o narrador dessa

obra não se prende aos gerais, pois o sertão de que precisa tratar está mais ao norte, junto ao semi-árido, com sua vegetação característica, com o predomínio das caatingas.

Em *Grande Sertão: Veredas*, os campos gerais são tratados em toda a extensão narrativa. Como parte do sertão mineiro, o narrador agrega essa paisagem às ações das personagens, porém o simbólico se faz mais forte. O estado de espírito de Riobaldo fixa-se nessa paisagem. Ele diz, por exemplo, num dos enganos de percurso realizado por ele e os companheiros de seu grupo jagunço: “[...] Era para o outro lado, era para os meus Gerais, eu vinha alegre contente [...]” (p. 266). Gerais vem grafado com letra maiúscula, indicando o valor maior, atribuído, alegoricamente, a esse espaço.

Em ambas as narrativas, encontramos as árvores sagradas: em Minas, o buriti; na Bahia, o umbuzeiro. A sacralidade delas resulta de sua interação com o sertanejo, elas oferecem vida às personagens que compõem o espaço do sertão. O umbuzeiro e o buriti merecem sua elevação ao status simbólico apresentado nas narrativas. A fonte de alimento representada pelo buriti e pelo umbuzeiro, ao dar sustento ao corpo, nutre também a alma e a palavra que os narradores aproximam do poético. São sagrados também por vencerem a esterilidade do solo.

O poético de *Os Sertões* se fixa, por exemplo, nessa descrição do umbuzeiro: “Sócia fiel das rápidas horas felizes e longos dias amargos dos vaqueiros. Representa o mais frisante exemplo de adaptação da flora sertaneja” (p. 128). O sertanejo conta com o umbuzeiro em momentos antagônicos, na felicidade e na tristeza, como deveria ser num casamento.

Grande Sertão: Veredas se nos apresenta como o reino do buritizal. Bachelard (1993, p. 191) nos lembra que da imensidão interior se extrai o “verdadeiro significado a certas expressões referentes ao mundo que vemos” e, ao mergulharmos no mundo ilimitado, podemos recolher as impressões de um bosque, por exemplo. Essas impressões, para ele, não derivam da geografia. O buriti habita a alma poética do narrador de *Grande Sertão*. Isso nos leva ao autor, João Guimarães Rosa, pois a imagem do buriti sempre o acompanhou. Sua marca pode se registrar pelo final do discurso “O verbo & o logos”, de posse de Rosa na Academia Brasileira de Letras, proferido em 16 de novembro de 1967, citada na obra *Relembraimentos, João Guimarães Rosa, Meu Pai* (1999, p. 513):

Mais eu murmure e diga, ante macios morros e fortes gerais estrelas, verde o mugibundo buriti, buriti, e a sempre-viva-dos-gerais que miúdo viça e enfeita: O mundo é mágico.
- Ministro, está aqui CORDISBURGO.

No sertão baiano, de *Os Sertões*, a natureza aviva aos olhos com umbuzeiro, bromélia, ouricurizeiro, mandacaru, icozeiro, palmatória, quixabeira, macega ou cajueiro anão, caroá, gravatá, ananás, dentre outras espécies. Ao tratar do processo de construção da obra, observemos a afirmação de Leopoldo M. Bernucci (1995, p. 107):

Sabe-se que o autor d' *Os Sertões*, mais de uma vez, narrou cenas que não viu como se tivesse sido seu observador argucioso. Não causam, portanto, nenhuma admiração ao leitor as vivas descrições da natureza pintada pelo escritor segundo os modelos que as fontes livrescas lhe ofereceram muito antes de sua ida a Canudos. Basta olhar as páginas de "A Nossa Vendéia" para nos darmos conta de que Euclides era mestre em transformar simples e longínquas impressões visuais em dados minuciosos e concretos aos olhos. Mas tal maestria, com respeito ao modo mimético de representação do escritor fluminense, tem deixado algumas dúvidas sobre a veracidade do universo narrado nessa obra. Com efeito, para o leitor incauto, através da linguagem estonteante e persuasiva de Euclides, a representação da natureza chega a ser tão perfeita e detalhada, a despeito de sua factibilidade, que o que passa a adquirir importância parece já não ser propriamente o que se narra mas como se narra. Não resta a menor dúvida, portanto, que uma inversão dessa espécie de procedimentos narrativos euclidianos, em que se assinala a supremacia do processo sobre o objeto, é de vital importância para a compreensão de seu metatexto.

No sertão mineiro, de *Grande Sertão: Veredas*, além do buriti, aparecem o umbuzeiro, o ouricurizeiro, o pequizeiro, mas destacam-se elementos naturais genéricos como os gerais, o campo, as árvores, as flores num conjunto sem o descritivismo encontrado na narrativa de *Os Sertões* ao se tratar dos componentes da caatinga.

Uma possível influência da narrativa de *Os Sertões* sobre *Grande Sertão: Veredas* é a menção à mandioca brava ingerida por alguns soldados esfomeados, na primeira narrativa, e que, na segunda, os jagunços aprendem a distinguir de outras raízes, pois sua ingestão significa a morte.

Cansação designa um elemento espacial que merece ser discutido, pois aparece nas duas narrativas. Em *Os Sertões*, trata-se de um vilarejo e, em *Grande Sertão: Veredas*, é um lugar ficcional, provavelmente, por influência da primeira, lugar denominado Cansação-Velho que, figurativamente, simboliza, segundo Davi Arrigucci Jr. (1994, p. 8), o "cansaço e incômodo" de Riobaldo ao passar por aquele

trecho, após lutar contra os bebelos. Arrigucci esclarece, ainda, que várias plantas recebem esse nome, “como uma espécie de urtiga, queimante ao menor contato; virou alcunha de radicais da independência, transformando-se em sobrenome[...]”.

Cansanção, em *Os Sertões*, representa, como diz o narrador, “um parêntese feliz naquele desolamento” (p. 684). Opõe-se a Cansanção-Velho em *Grande Sertão: Veredas*, um lugar cuja indicação do nome “Velho”, reflete o estado de espírito da personagem. Cansanção aparece também como nome de riacho em *Grande Sertão: Veredas*.

Os animais, em *Os Sertões*, aparecem como integrantes de uma espécie. Somente ao tratar do vaqueiro, o narrador o coloca como alguém que reconhece cada qual por suas características, como se fossem membros da família, porém, no restante da narrativa, cavalos, bois e cachorros são um grupo que atua indistintamente, como o agrupamento humano representado pelos sertanejos e soldados. A narração ligada ao Naturalismo define-se pelo uso do aspecto social e não pela preocupação em individualizar dos seres, embora os líderes dos grupos sejam constantemente nomeados.

No exemplo trabalhado, no capítulo I (p. 58-59), referente aos cachorros que invadem Canudos após sua destruição, percebe-se, nitidamente, o distanciamento do narrador, em relação a esses animais que, esfomeados, avançam sobre os restos que encontram para se alimentar. O narrador observa os sobreviventes da guerra, tratados pelos cães como “visitantes inimigos”. Os animais, em *Grande Sertão: Veredas*, podem aparecer como grupo, no caso do gado, por exemplo, todavia, em vários momentos da narrativa, animais como o gato, o cachorro e outros têm marcas pessoais semelhantes às de personagens humanas.

Em *Grande Sertão: Veredas*, encontramos o episódio em que Riobaldo, como chefe Urutu-Branco, depara-se com um pobre homem em cima de uma égua e com uma cachorra que o acompanhava. Resolve matá-lo, no lugar de outra pessoa, nhô Constâncio Alves. Com pena de matar o homem inocente, desculpou-se com seus companheiros jagunços que não poderia fazê-lo, pois prometera matar a quem visse primeiro e primeiro viu o cão; opta por matar o animal, mas, com pena, modifica o dito, afirmando que vira primeiro a égua, porém Fafafa oferece um pagamento pelo animal para que não fosse sacrificado, ao que o chefe se nega, dizendo que o animal não poderia ser comprado. A cachorra corre em busca de seu dono e a égua é

levada por alguns jagunços para ser devolvida junto com os haveres do pobre, no entanto não o encontram mais.

Sintetizamos essa história, a fim de mostrar o tratamento que o narrador deu aos animais. A mesma comiseração manifesta ao homem foi conferida à cachorra e à égua. Diadorim solta a cachorra, o narrador afirma: “Valia o senhor ver o raio de amor que tangeu a cachorrinhazinha: que latiu suas alegrias e airada correu, sem nenhuma demora, feito fosse para um pronto destino, há-de asas!” (p. 424). O carinho se expressa pelo diminutivo *cachorrinhazinha* e a tentativa de interpretar os sentimento do animal. Quanto ao gado, pode-se observar uma aproximação no tratamento genérico: em ambas as narrativas, o gado serve como fonte de alimento para o sertanejo e, em geral, é tratado, sem individualizações. A aproximação à fala do povo em *Grande Sertão: Veredas* faz com que a concretude espacial se estabeleça no tratamento romanesco.

2. ESPAÇOS CONSTRUÍDOS

O detalhamento dos espaços construídos, nas narrativas de *Os Sertões* e *Grande Sertão: Veredas*, caracteriza-se de modo distinto. Na primeira obra, o narrador detalha o todo visualizado, porém, ao tentar imprimir um caráter mais científico ao texto e aproximá-lo da rudeza das construções do agreste do sertão baiano, pormenoriza somente na descrição dos espaços relativos à luta. Na segunda, o narrador fixa-se em detalhes da construção, o que dá um colorido extremamente poético à narrativa. Em geral, não se preocupa em detalhar o todo visualizado.

A ruína das fazendas, sítios, casas e taperas ocupa grande parte de *Os Sertões*. Em *Grande Sertão: Veredas*, ora encontramos os lugares abandonados e pouco cuidados, ora as construções repercutem um tempo prazeroso e personagens que vivem momentos auspiciosos.

As fazendas, como lugar de trabalho, aparecem nas duas narrativas. As fazendas de gado ocupam em *Os Sertões* um modo positivo por curto espaço narrativo. Nos itens dedicados à figura do vaqueiro, a vivacidade e o trabalho fecundo se projetam nas construções. Desde a fazenda histórica do Sobrado à de Caldeirão

Grande, assiste-se à prosperidade de algumas, em contraste com o abandono de outras. Como foi referido no capítulo I (p. 60-61), a influência do meio é fator determinante para o narrador de *Os Sertões*, ocupar-se da ruína das propriedades rurais, todavia a crise político-econômica, não referida na narração, é um fator fundamental para o abandono.

Bachelard (1993, p. 59) afirma que a casa natal traz segurança e tranquilidade. Em *Grande Sertão: Veredas*, as fazendas apresentadas de modo otimista, aquelas que trazem maior segurança, ficam representadas pela São Gregório e Santa Catarina, a primeira por ser a do padrinho-pai de Riobaldo e a segunda, a habitação da noiva Otacília.

Na narrativa de *Os Sertões*, a felicidade, a segurança, distanciam-se da afirmação bachelardiana, prendem-se à possibilidade de trabalho oferecido pelas fazendas, fora do período das secas; em *Grande Sertão: Veredas*, a segurança e a tranquilidade almejadas pelo narrador-personagem, Riobaldo, aproxima-se da afirmação bachelardiana, pois, se não coincide com a casa natal, ao menos prende-se à família, traz recordações do pai, quando sente saudades da fazenda São Gregório e de Otacília, quando sente saudades da Santa Catarina. O *ethos* de Riobaldo importa para a apreensão da espacialidade narrativa.

O fio condutor da narrativa de *Os Sertões* leva o leitor aos desastres da guerra, dessa forma, no texto, as fazendas aparecem com funções que se prendem à luta contra a seca e contra o fanatismo religioso, apontado pelo narrador em relação aos conselheiristas. Já o romance *Grande Sertão: Veredas* abre um grande leque de possibilidades de leitura das fazendas que aparecem na narrativa, conforme exposto no capítulo II: da segurança, tranquilidade, abrigo e restabelecimento das forças vitais e anímicas ao abandono, prisão, dúvida. Em ambas as narrativas, o abandono das fazendas sertanejas, seja qual for o motivo que leve seus moradores a isso, causa um sentimento de desolação.

Nas duas narrativas, os sítios não aparecem de modo expressivo, mas não se pode deixar de mencioná-los, enquanto parte integrante do espaço sertanejo, por exemplo, em *Os Sertões*, o do Rosário, em *Grande Sertão: Veredas*, o do Caramujo, o de Dodô Ferreira. Nas duas obras, são sítios inominados, simbolizando insignificância; sítios que, na verdade, são roças ou pequenas propriedades rurais. É interessante observar que os sítios identificados pelo nome têm alguma participação

mais ativa no enredo, caso o sítio seja apenas elemento do cenário ou lugar de passagem sem pousada, o leitor o sabe pela despreocupação do narrador em nomeá-lo.

As casas, com o sentido benjaminiano de “refúgio”, comum na narrativa de *Grande Sertão: Veredas*, são pouco encontradas em *Os Sertões*, pois o que importa à narrativa são as taperas, como reflexo do homem que as habita, como espaço devastado pela guerra. Fixa-se a visão determinista do narrador. Em *Grande Sertão: Veredas*, é pertinente a casa benjaminiana, em diversas instâncias da narrativa, conforme análise no capítulo II (p. 114-115), em outras, a casa se opõe ao sentido apontado por Walter Benjamin e retomado por Jeanne Marie Gagnebin (2004). A casa sertaneja, de ambas as narrativas, refletem a instabilidade relacionada com as ações das personagens que dela fazem uso.

Destacam-se os casebres em *Os Sertões*, apresentando-se precários no princípio da narrativa e arruinados, derrubados, ao final. Ruem, coletivamente, talvez 5.200. A mesma proposta naturalista de tratar do coletivo, norteia a construção textual. Em *Grande Sertão: Veredas*, na maioria das vezes, assumem formas individualizadas. Cada tapera em que Riobaldo entra, por exemplo, distingue-se pela ação nela encetada. Pouco assume a dimensão coletiva. Tratam-se de dimensões literárias, em si, distintas.

Assim, Canudos constitui-se de diversos casebres que podem ser divisados como uma só “tapera colossal”, no dizer do narrador. As residências do povo do Sucruiú, em *Grande Sertão: Veredas*, assemelham-se à narrativa de *Os Sertões*, no sentido de representação simbólica da imagem do coletivo. Canudos existiu, de fato. Sucruiú foi inventado. Canudos assemelha-se ao inventado, pela utilização dos recursos de estilo, embora o narrador tente lhe preservar o tom de veracidade. Sucruiú parece real, pela verossimilhança que gera a relação com a miséria que campeia no profundo sertão dos rincões de nosso país, de todos os tempos. Ambos tentam resistir ao ataque inimigo: Canudos tenta resistir ao exército, Sucruiú, à peste, à febre. A miséria os irmana.

As igrejas, por sua vez, são o centro do espaço construído na narração de *Os Sertões*, mas isso não coincide em *Grande Sertão: Veredas*. Na primeira, a religiosidade, fruto de um catolicismo rústico, impera em todo o comportamento sertanejo dos seguidores do Conselheiro, temperada pelas crenças dos negros e

índios que ajudaram a formar o povo sertanejo. Já, em *Grande Sertão: Veredas*, aparecem diversas crenças, o catolicismo é uma delas, porém o Kardecismo, por exemplo, é mostrado no compadre Quelemém, pouco aparecem templos católicos na narrativa.

A marca principal do construtor e reformador de igrejas, cemitérios e até mesmo açudes do sertão baiano, Antônio Conselheiro, é a construção da igreja nova no arraial de Canudos, ladeada pela pequena e mais antiga. A igreja nova se ergueu como o próprio arraial e derruiu junto com ele e com a morte do líder. O espaço representado pelas igrejas ocupa uma significação central: ainda hoje, pesquisadores e turistas sentem grande entusiasmo ao visitarem o açude de Cocorobó, principalmente na época da baixa das águas, como já citamos. O espaço junto aos outros elementos criados ou verídicos da narrativa de *Os Sertões* é um dos responsáveis pelos efeitos causados em quem se aproxima do lugar onde, de fato, ocorreu a guerra de Canudos. O visitante sempre narra suas sensações ao avistar os restos dos arcos da igreja nova, mostrados em meio às águas do açude.

Toda a história é revivificada ao se mencionar as igrejas de Canudos, pois simbolizam a essência da religiosidade popular do sertanejo canudense. A leitura de documentos e cartas reunidos por pesquisadores da guerra nos mostram como era estruturada a vida no arraial. Documentos como os publicados no *Breviário de Antônio Conselheiro*, prefaciados por Walnice Nogueira Galvão e Fernando da Rocha Peres (2002), nos dão conta, em edição fac-similar, das prédicas do Conselheiro sempre sujeitas a cuidadosos estudos da perícia para afiançar a idoneidade documental. Segundo Walnice Galvão:

O líder religioso dispunha de um secretário ou escriba, por nome Leão da Silva, originário da vizinha vila de Natuba (depois Soure) e guarda-livros da casa de comércio dos irmãos Vilanova, em Canudos, que tomava ditado de suas cartas e ensinamentos. Por ora, enquanto se aguardam outros desenvolvimentos e o laudo de peritos, atribuem-se a seu punho essas anotações.

O narrador de *Os Sertões* não se ocupara dessa personagem histórica, pelo contrário, encontramo-la, como uma das personagens principais no romance *A Guerra do Fim do Mundo*, de Mário Vargas Llosa (1982).

O centro de Canudos, representado pelas igrejas, é o local da ação das personagens. Junto a seu líder, torna-se o lugar sagrado, onde toda a população da

urb se reúne para ouvir as prédicas do Bom Jesus Conselheiro. Palavras acolhidas como promessa de salvação e eternidade. Conforme Roberto Damatta (1997, p. 94), a igreja central simboliza o “poder religioso”.

Em *Grande Sertão: Veredas*, não há uma fixação específica na religiosidade católica relacionada com a presença de igrejas. O conto de Maria Mutema e o episódio do defunto esquecido na igrejinha são dois raros momentos em que aparecem igrejas, enquanto construção espacial, entretanto a religiosidade popular sertaneja perpassa toda a narrativa. Nas casas das fazendas, por exemplo, era comum um cômodo ser reservado para o oratório, e Riobaldo invoca Nossa Senhora da Abadia, como sua protetora, em todo o romance. Os oratórios, dentro das casas, em geral, no quarto ou em quarto em separado, são outra característica similar em ambas as narrativas. Esse espaço marca a fé do homem brasileiro, de qualquer parte do sertão.

Se, por um lado, na construção das igrejas, enquanto espaço sertanejo, ambas as narrativas não se aproximam. As linhas-mestras de construção da religiosidade popular, nas narrativas, podem se encontrar numa leitura que evoque a luta do bem contra o mal: o Bom Jesus Conselheiro alertava seus seguidores a não temerem a morte, pois o bem venceria o maligno, caso persistissem na vigília e oração. Em *Grande Sertão: Veredas*, um dos temas centrais é a grande luta entre o bem e o mal.

Os cemitérios sertanejos são pobres, muito simples em ambos os textos. Na breve descrição do mesmo, em *Os Sertões*, parece haver uma sintonia com as imagens que se tem dos cemitérios do interior sertanejo. O narrador de *Grande Sertão: Veredas* consegue verossimilhança ao tratar do enterro de Diadorim, por exemplo. Retomando-se a leitura realizada por Willi Bolle (2004), na narrativa de *Os Sertões*, o clima de pessimismo e morte é mais intenso do que em *Grande Sertão: Veredas*. A guerra não deixa rastros de esperança sob a ótica determinista da primeira narrativa. Na segunda, todavia, as intensas reflexões do narrador levam-no a uma possível resposta às suas inquietações “O diabo não há! É o que eu digo, se for... Existe é homem humano. Travessia” (p. 538).

Há aproximação relativa no tratamento que os narradores das duas histórias dão ao espaço representado pelas cadeias. No sertão, embora tenhamos de mencioná-las, pois representam um espaço existente, não importam muito, ironicamente, não cumprem sua função. A justiça é feita por meios distintos, como a jagunçagem e a

morte e vingança pelas mãos dos envolvidos nas contendas, além de os julgamentos serem conduzidos sem o aparato de uma legislação. As leis se resumem em códigos de justiça traçados pelo “juiz” e “jurados” atuantes no momento.

As diferentes circunstâncias em que aparecem os arraiais na narrativa de *Grande Sertão: Veredas* diferem da narrativa de *Os Sertões*. No *Grande Sertão*, os arraiais vêm imersos na composição literária, porém não recebem, em geral, em si, um tratamento estilístico especial. Em *Os Sertões*, quando se trata de arraial, geralmente, faz-se referência a Canudos. A menção ao vocábulo se dá, muitas vezes, com um tratamento literário de destaque, pelo acompanhamento de um adjetivo, por exemplo, que evita tornar-se um vocábulo repetitivo.

Podemos comparar a tensão existente no arraial de Canudos com a do arraial do Paredão, embora a primeira percorra toda a Parte III da narrativa, e a do Paredão aconteça ao término da história, a fabulação é distinta. Em Canudos, a luta se dá entre os sertanejos e os representantes da República, o exército. No Paredão, ocorre o enfrentamento entre dois grupos jagunços: o do bem, liderado por Riobaldo, o chefe Urutu-Branco e o do mal, liderado por Hermógenes; ali, Diadorim vinga a morte de seu pai, o maior dentre os líderes jagunços, Joca Ramiro.

A luta entre Diadorim e Hermógenes, respectivamente, entre o bem e o mal, se dá na rua, a única do Paredão. Essa luta que, por prolepse, é prevista e construída ao longo da narrativa, no redemoinho das palavras contadas ao interlocutor imaginário por Riobaldo, ocorre afinal, após tantas outras lutas jagunças contadas em toda a trama. Outras ruas com conotações diversificadas como a do-Alecrim, do-Fogo, não apresentam conotação negativa, de elevada tensão narrativa.

Em Canudos, segundo o narrador, uma só rua merecia tal nome a de Monte Alegre. As outras registradas pela história documental são desconsideradas pelo narrador de *Os Sertões*. O rigor científico e o racionalismo fazem com que não denomine *rua*, aos caminhos construídos irregularmente no arraial. As ruas de outras localidades não merecem tanto destaque e as estradas que ligam os povoados, como as de Uauá, Maçacará, são citadas várias vezes na narrativa.

Assim, tanto na narrativa de *Os Sertões* apenas uma rua é enfatizada, a de Monte Alegre, onde há as melhores casas do arraial canudense, como em *Grande Sertão: Veredas*, é destacada a rua localizada no Paredão, inominada. A rua, segundo

Roberto Damatta (1997, p. 93), “é o local público, controlada pelo ‘Governo’ ou pelo ‘destino’, essas forças impessoais sobre as quais o nosso controle é mínimo”. No caso, em ambas as narrativas, simbolizam o local onde age o destino.

Em *Grande Sertão: Veredas*, não se enfatiza o comércio, embora ocasionalmente cite-se as vendas da roça. O próspero comércio de Emílio “Vupes” é o que se sobressai. O narrador menciona, ainda, o comércio realizado por mascates, comum nos interiores de nosso país. Em *Os Sertões*, o comércio realçado é a feira de Uauá. Desse modo, a única semelhança que se nota no comércio de ambas as narrativas é que, de acordo com o espaço sertanejo, o comércio é simples, porque, nas duas narrativas, volta-se ao sertanejo pobre. A venda do gado das fazendas, comum a espaços sertanejos, ocorre nas narrativas, porém não se trata de elemento central.

Espaço díspar é o hospital de sangue, fundamental em *Os Sertões*, dada a proporção da guerra e do elevado número de soldados que dela participaram, sem mencionar os canudenses, porque foram atendidos, quantitativamente, em pequeno número. A maioria foi executada no final da guerra. O hospital de sangue visava a atender aos soldados. Na verdade, tratava-se de “um pedaço de terra com algumas barracas”, como nos esclarece o estudante de Medicina Alvim Martins Horcades (1996, p. 65) que, em seu sexto ano da faculdade fora convocado para atuar na guerra de Canudos. Posteriormente, escreveu o livro *Descrição de uma viagem a Canudos*. A narrativa de *Grande Sertão: Veredas* não se ocupa de hospitais.

Há predominância de ambientes externos em ambas as narrativas, contudo, várias passagens importantes são apresentadas, ocorrem no interior de lugares construídos. O narrador de cada obra aguça a curiosidade do leitor ao adentrar os cômodos das casas.

Retomemos a descrição dos cômodos dos casebres do arraial de Canudos, mencionada no capítulo I (p. 75-76), numa escritura reveladora de apurado estilo literário: a linguagem empregada leva à visualização da pequena residência, composta somente de um vestíbulo, um *atrium* (que desempenhava as funções de cozinha, sala de jantar e de recepção) e uma alcova. Os utensílios domésticos são relacionados um a um. A escuridão local, devido à falta de janelas, intensifica o efeito de lugubridade que percorre quase toda a narrativa, num clima próprio à tragédia. A porta é descrita como “estreita e baixa” (p.292), o que, simbolicamente, dificulta até mesmo a entrada da claridade, tornando o interior das casas obscuro como as

personagens que nelas vivem. Segundo o narrador, ao descrever o espaço interior de uma casa, todas as outras ficam descritas. Assim, preconiza a narrativa do coletivo, característica da linguagem naturalista. Não há preocupação com a individualização dos espaços.

Essa é a grande distinção relativa aos espaços interiores em *Grande Sertão: Veredas*. No romance, o narrador-personagem percorre o sertão mineiro em direção ao norte, até as entradas de Goiás e Bahia, por isso vagueia com seu bando jagunço por propriedades interioranas que variam da mais completa opulência, à mais completa miséria. Evidentemente, os espaços das casas conjugam fatores vinculados às possibilidades de aquisição de objetos mais caros ou não, mais finos ou mais rústicos, o que depende não só das posses, mas do estilo de vida das personagens que aí residem. Há, na narrativa, casas vazias, que perdem sua praticidade.

O que nos importa refletir é que, geralmente, o narrador-personagem não se preocupa em descrever, como é o interior de casa por casa, interessa-lhe a parte ocupada por ele e membros de seu grupo em determinado momento da narrativa. O narrador se fixa nesse cômodo e naqueles que, de alguma forma, interessam ao narrado e deles descreve apenas detalhes, não pormenoriza o ambiente de modo global, apenas aquilo que julga ser a sua essência. Isso auxilia na dinâmica narrativa, acelerando o contar e aproximando-o da oralidade.

As cozinhas, acopladas a outros cômodos e, em si mesmas, inexistentes, nas casas em Canudos, aparecem na narrativa de *Grande Sertão: Veredas* como espaços bem demarcados.

Uma aproximação entre as narrativas é a do hábito sertanejo de dormir em redes. Dentro ou fora do quarto. O termo quarto é usado nas duas narrativas, no entanto, como sinônimo para o mesmo cômodo, o narrador de *Os Sertões* usa o termo *alcova*, apropriado à época de escrita da obra (por volta do ano de 1900). O quarto, às vezes, é o próprio universo, descansa-se, no sertão, a céu aberto, nas redes, como se lê em *Os Sertões* :

A estância desolada animava-se por algumas horas. Armavam-se redes pelos quartos exíguos, na saleta sem soalho e fora, nos troncos das árvores do terreiro; amarravam-se os muarens nas estacas cruzadas do curral deserto; estendiam-se pelas cercas frangalhos de capotes, cobertores e fardas velhas [...] (p. 633).

[...] Pelas ramagens do rio alteavam-se ingaranas altas, cruzando-lhe as ramagens ainda enfolhadas sobre o leito. Armaram-se por ali fora, suspensas, à maneira de redouças oscilantes nos galhos flexíveis, dezenas de redes (p. 699).

Em *Grande Sertão: Veredas*, os exemplos mostram a necessidade de adaptação, se possível dorme-se em redes, caso contrário, “em couros ou esteiras”:

Daí, sendo a noite, aos pardos gatos. Outra nossa noite, na rebaixa do engenho, deitados em couros e esteiras – nem se tinha o espaço de lugar onde rede armar. Diadorim perto de mim [...] (p. 168).

.....
[...] Madrugada essa boa claridade. Luar que só o sertão viu. Vim dele. – “Ai é o nosso João Goanhá, com os cabras....” – disse Diadorim, que tinha a rede dele armada da minha a uns três passos. Assim era [...] (p. 382).

O termo *catre se repete em Grande Sertão: Veredas*, significa “cama tosca”, segundo Nilce Sant’ Anna Martins (2001, p. 108), feita “de pau e de couro” (conforme se define na obra *No Urubuquaquá, no Pinhém*, por ela citada). O *catre* é uma cama que se dobra; era comum nas habitações sertanejas haver desse tipo de cama, especialmente para quando um visitante precisasse da hospitalidade do dono da casa, nela pernoitando.

Um momento de tensão é aquele que revela o odor pútrido. De um quarto da casa da Fazenda dos Tucanos, emana o odor dos cadáveres dos jagunços que, ao serem mortos, eram trancados num cômodo sem janelas, como as taperas dos canudenses, pois não se podia sair para enterrá-los, e o dos currais de onde vem o cheiro dos cavalos mortos pelos hermógenes. De modo semelhante, no final da guerra de Canudos, o narrador, com a intenção de ampliar a sensação de impacto no leitor, conta a respeito das ruínas da guerra, numa linguagem em estilo naturalista:

[...] E não podiam encontrar melhor cenário para ostentarem, ambos, soldados e jagunços, a forma mais repugnante do heroísmo do que aquele esterquilíneo de cadáveres e trapos, imersos na obscuridade de uma fumaça (p. 752)

Quando se pretende tratar da linguagem científica posta em contraste com a literária, pode-se observar como é comum à narrativa, em meio ao uso de frases estruturadas com a opção por um vocabulário erudito, uma forma cambiante de linguagem, como se lê na expressão “aquele esterquilíneo de cadáveres e trapos”. Não se empregou, aqui, qualquer vocábulo que diretamente indicasse olfato, como ocorre em exemplos como o mencionado sobre os cães que farejavam os monturos, entretanto seria

redundante acrescentar ao vocábulo *esterquilíneo* (usado mais de uma vez na narrativa) um adjetivo como, por exemplo, “fétido”, pois a força da palavra é suficiente por si só. De qualquer forma, as duas narrativas se aproximam pela exploração do olfato em episódios repugnantes que, numa extrapolação, levam o leitor à aversão aos desastres das lutas, a refletir sobre suas conseqüências ignóbeis.

Em *Os Sertões*, há grande incidência de citações de portas, o que é menor em *Grande Sertão: Veredas*, porém as janelas aparecem mais no texto de Guimarães Rosa. Portas e janelas são elementos, por vezes, simbólicos na composição espacial, em geral, significam “abertura ou fechamento”, em sentido figurado.

3. O ESPAÇO DA MEMÓRIA

O espaço, no romance *Grande Sertão: Veredas*, mistura-se, muitas vezes, com o tempo: as marcas da passagem temporal transgridem o calendário, fazem parte da neblina, citada por Oswaldo José de Moraes (2000). A névoa em que se insere o tempo da memória, do recontar. Todavia, elementos como o dia, a noite, o sol, a chuva, o mês de maio, junho ou novembro, por exemplo, afetam o espaço e as situações por que passam as personagens que nele transitam. A memória também atua no recontar da guerra de Canudos, contudo, a transgressão temporal fica tolhida pelo calendário, pelo tempo datado, que marca a narrativa de *Os Sertões*, o que aproxima a narrativa da necessidade de datação presente nos textos jornalísticos.

Há um parágrafo extraído de Milton Hatoum (2002, p. 166), no romance *Relato de um Certo Oriente*, que resume perfeitamente a teorização sobre o espaço da memória. Embora restrinjamos nosso trabalho a *Os Sertões* e *Grande Sertão: Veredas* e a abrangência da pesquisa relativa à memória seja significativamente mais ampla na escrita de Hatoum, mesmo assim, citemos o trecho:

Assim, os depoimentos gravados, os incidentes, e tudo o que era audível e visível passou a ser norteado por uma única voz, que se debatia entre a hesitação e os murmúrios do passado. E o passado era como um perseguidor invisível, uma mão transparente acenando para mim, gravitando em torno de épocas e lugares situados muito longe de minha breve permanência na cidade. [...] comecei a imaginar com os olhos da memória as passagens da infância, as cantigas, os convívios, a fala dos outros, a nossa gargalhada [...].

O narrador ratifica a essência da narrativa pelo uso da expressão *olhos da memória*, porque o ir e vir no tempo e no espaço, misto de alegria e sofrimento, contida nas recordações, aproximam as personagens de *Relato de um Certo Oriente* dos seres humanos reais, em sua complexidade existencial.

Utilizemos a expressão “imaginar com os olhos da memória” para mostrar, de modo sintético, a presentificação que a memória consegue dar aos fatos narrados, atualizando-os, o que faz com que não haja uma separação nítida entre os espaços do passado e do presente, a espacialização se conjuga no atemporal. Como nos revela Augusto de Campos (1991, p. 327), ao observar a técnica composicional de *Grande Sertão: Veredas*, a narrativa se vale dos *flashbacks* e *travelings* para permitir que Riobaldo, o narrador da história, possa se transportar para “tempos e espaços distintos”:

Como Joyce, o nosso Guimarães Rosa enfrenta a problemática de um romance intemporal, ou melhor atemporal. O *Grande Sertão* não é dividido em capítulos, é um fluxo contínuo, sem pausa, um só fôlego, riocorrente. A ordem dos ventos é a ordem da memória [...].

Além disso, como afirma Mircea Eliade, o passado não é, simplesmente, o “antecedente do presente”, ele é a sua própria fonte, o que pode causar o ir e vir na narrativa. Mencionemos um parágrafo de Mircea Eliade (2000, p. 107) em que trata da *memória* e da *recordação*

:

“A recordação é para aqueles que esqueceram”, escreveu Plotino (Enéadas, 4, 6, 7ss.). A doutrina é platônica. “Para aqueles que esqueceram, a rememoração é uma virtude; mas os perfeitos não perdem jamais a visão da verdade e não têm necessidade de rememorar” (Fedro 250). Existe, portanto, uma diferença entre memória (mneme) e recordação (anamnesis) [...]. Uma memória perfeita é superior, portanto, à faculdade de rememorar. De uma maneira ou de outra, a recordação implica um “esquecimento” e este [...] equivale, na Índia, à ignorância, à escravidão (= cativo) e à morte.

Para os antigos, o esquecimento associa-se ao negativo, à perda da perfeição: só quem esqueceu, precisa recordar. A memória do narrador mítico é, pois, fundamental e a memória do narrador ficcional também o é, pois atua sobre a necessidade de convencer o leitor, em respeitar o pacto com o mesmo e o espaço entra como parte desse jogo do narrar.

O modo como a memória se insere nas duas narrativas de que nos ocupamos diverge uma da outra. O narrador de *Os Sertões* conta uma história já acontecida, o

que nos indica o uso da memória para o resgate do contar. No ensaio, “A encenação da história em *Os Sertões*”, Berthold Zilly (2001, p. 185) declara:

[...] Em vez de escrever e narrar “diretamente” situações e eventos, o faz como se falasse de obras plásticas e cênicas representando essas situações e eventos. Recorta a seqüência dos acontecimentos em quadros e cenas, descrita com intensa plasticidade e poder de presentificação, sustendo volta e meia o decorrer do tempo, parando a fugacidade dos momentos, para fixá-los melhor, o que explica o uso freqüente do imperfeito, surpreendente em um relato rico em eventos sucessivos, como também o uso do presente histórico, inusitado em um relato histórico-científico. Ou seja, usa um estilo ora pictorial, ora teatral, como se conduzisse o leitor por uma exposição de desenhos, pinturas e esculturas que volta e meia começam a mover-se, transformando-se em episódios de um drama.

Se, de um modo, a narração se presentifica principalmente ao delinear o espaço natural em trechos no presente histórico, o que disfarça a utilização dos olhos da memória, de outro, não há embaraços em se narrar no pretérito perfeito, mais-que-perfeito e imperfeito, pois os demais recursos literários empregados fazem com que o narrador conte a cena como se estivesse presente nela e leva, assim, o leitor a participar, como observador, da narrativa.

Na narrativa de *Grande Sertão: Veredas*, por vezes, o narrador Riobaldo lembra a seu interlocutor que a matéria contada, vista com os olhos da memória, leva ao atemporal, como no fragmento: “O senhor é bondoso de me ouvir. Tem horas antigas que ficaram muito mais perto da gente do que outras, de recente data. O senhor mesmo sabe” (p. 82).

Observe-se sobre a *recordação*, o que diz Riobaldo, em determinado trecho da narrativa:

Agora, tiro sua atenção para um ponto: e ouvindo o senhor concordará com o que, por mesmo eu não saber, não digo. Pois foi – que eu escrevi os outros versos, que eu achava, dos verdadeiros assuntos, meus e meus, todos sentidos por mim, de minha saudade e tristezas. Então? Mas esses, que na ocasião prezei, estão goros, remidos, em mim bem morreram, não deram cinza. Não me lembro de nenhum deles, nenhum. O que eu guardo no giro da memória é aquela madrugada dobrada inteira: os cavaleiros no sombrio amontoado, feito bichos e árvores, o refofado do orvalho, a estrela-d'alva, os grilinhos do campo, o pisar dos cavalos e a canção de Siruiz. Algum significado isso tem? (p. 103)

O narrador apaga de sua memória aquilo que não lhe importa. O esquecimento não o leva à rememoração dos versos que, no presente da narrativa, não têm valor

para ele. Importa-lhe a cena dos jagunços-cavaleiros, num tempo e espaço que lhe foram aprazíveis: isso a memória não apaga.

Segundo Garbuglio (1972, p. 28) o vaivém em contar a história é uma técnica deflagrada que impede a ordenação dos fatos, pois “à medida que a palavra desentoca o fato e o cristaliza em seu referente, estimula outros acontecimentos que estão ali adormecidos”. Isso faz com que a cronologia organizada pela memória se complique e dê a impressão de ser caótica. Tal técnica se acentua na primeira parte da narrativa de *Grande Sertão: Veredas*.

A rememoração não é tratada pelo narrador de *Os Sertões*, simplesmente porque, ao tentar transmitir uma linguagem científica, o esquecimento seria uma condição imprópria, mas porque as falhas em nomes de pessoas, lugares e datas indicadas por estudos da obra, mostram que ante tantos detalhes pode-se apontar o esquecimento como uma das causas das confusões ou a oitiva inadequada de expressões pronunciadas por outrem, como é o caso da expressão latina apresentada como: *sine calcii linimenti*, corrigida, após a terceira edição da obra, para *sine calcis linimento*, a qual significa “sem a liga de cal”, conforme observação de Bernucci (p. 369), em nota de rodapé de *Os Sertões*.

Ao comentar sobre a fundação do arraial da Barra, no século XVII, o narrador cita os aldeamentos e missões ao longo do rio São Francisco: “Nossa Senhora do Pilar, Sorobabé, Pambu, Aracapá, Pontal, Pajeú etc” (p. 194). Bernucci observa, em nota de rodapé, que a “disposição cartográfica” difere da apresentada no livro. Segundo ele, “partindo da Barra, encontram-se: Pajeú, Pontal, Acarapá, Pambu” (p. 194); a chamada Aracapá pelo narrador deve ser a conhecida Acarapá.

O narrador aponta também o término da missão dos freis franciscanos em 20 de maio de 1895. Bernucci (2002, p. 326) alerta o leitor, baseado em José Calasans, o qual afirma, por meios documentais, que a missão, no arraial de Canudos, durou de 29 de maio a 7 de junho de 1895. A precisão temporal não seria fundamental à ficção, porém como a obra, além de literária, liga-se às ciências e à história, torna-se importante a precisão nos dados cronológicos. Em relação à história, muito se deve a José Calasans pelos esclarecimentos e correções realizadas. Ademais, não só os dados cronológicos em correspondência à história verídica, mas também a precisão na localização dos topônimos contribuem para a verossimilhança textual. Todavia, os

olhos da memória alteram os dados verídicos e, junto com a liberdade, da criação literária colaboram na construção de espaços diferenciados.

4. ÂNGULOS DE VISÃO ESPACIAL

O espaço se altera conforme o olhar que a ele se dispensa. Os ângulos em que se observam os espaços, modificam sua visualização e, conseqüentemente, a leitura que deles se faz. Nas duas narrativas, encontramos o emprego dos dêiticos, dentre outros: à direita, à esquerda, mais longe, mais perto, ao fundo, abaixo, acima, medidas em metros, quilômetros, léguas facilitadoras da dimensão e posicionamento dos elementos do espaço narrativo.

O narrador de *Os Sertões* percorre espaços distintos, contudo, vê o cenário da luta, do alto, do morro da Favela. Compõe-se, portanto, um teatro propício à exibição da tragédia, semelhante à apresentada no antigo teatro grego. A visão da luta, se não fosse a fumaça emanada do cenário, seria a melhor possível, já que o narrador se posiciona junto aos oficiais do alto comando e à comissão de engenharia, para assistirem ao drama representado abaixo deles, no teatro da luta. A névoa que se forma e impede a visão nítida, significa, metaforicamente, as incertezas que impedem a plenitude de uma narração verídica dos fatos, embora o narrador se empenhe em consegui-la.

O leitor é lembrado de que o espaço sertanejo é um imenso teatro. Ao longo da narrativa, o narrador deixa pistas sobre sua intencionalidade, mostrada pela palavra. Dentre outras denominações, chama o cenário da luta de “Tróia de taipa” (p. 192), “áspero teatro da guerra” (p. 550) e “anfiteatro amplíssimo” (p. 554). Utiliza expressões como:

“A história é ali mais teatral, porém menos eloqüente” (p. 169); “[...] afastemo-nos pouco do teatro em que se desenrolou o drama histórico de Canudos [...]” (p.183).

.....
 “A algara tumultuária teve um desfecho teatral” (p. 396); “[...] abriu-se de improviso um episódio épico” (p. 488).

O cenário, centralizado num ângulo mais baixo, é mostrado no seguinte fragmento:

Descidas as vertentes, em que se entalava aquela furna enorme, podia representar-se lá dentro, obscuramente, um drama sanguinolento da idade das cavernas. O cenário era sugestivo. Os atores, de um e de outro lado, negros, caboclos, brancos e amarelos, traziam, intacta, nas faces, a caracterização indelével e multiforme das raças – e só podiam unificar-se sobre a base comum dos instintos inferiores e maus (p. 735).

O exemplo, eivado pelo determinismo, pela crença na inferioridade racial da miscigenação, é a antítese de momentos da narrativa em que as personagens são dignificadas. O espaço em que ocorre a ação dos “atores”, é representado, novamente, como teatro da guerra.

O espaço encontra, em *Os Sertões*, outros ângulos de visão, quando se trata da própria natureza servindo como cenário, por exemplo, no extrato: “[as chapadas nuas] formando o palco desmedido para os quadros dolorosos das secas” (p. 159). Esse cenário é o encontrado em toda a região sertaneja, vista mesmo de uma posição mais baixa.

Em *Grande Sertão: Veredas*, a variação dos ângulos, pelos quais o narrador transmite seu olhar, variam de acordo com o local, por exemplo, no excerto:

“Vamos embora daqui, juntos, Diadorim? Vamos para longe, para o porto do de-Janeiro, para o sertão do baixio, para o Curralim, São Gregório, ou para aquele lugar nos gerais, chamado Os-Porcos, onde seu tio morava...” (p. 157)

.....
Saíram os de primeiramente, iam um ante outro – como um rio a buscar baixo; ou um cão, cão. A gente demorava (p. 342).

Tanto na reprodução do diálogo com Diadorim, como na comparação, o narrador lembra de lugares situados num plano mais baixo ao que se encontra no momento da narração.

O que mais nos interessa, ao tratarmos dos ângulos de visão encontrados nas duas obras, é a aproximação da idéia de chefia expressa pelo olhar de um ângulo superior a um ângulo mais baixo onde, em geral, ocorre a ação observada. Encontramos, em *Os Sertões*, um trecho em que se não é possível afirmar documentalmente sua influência, conforme definição de Sandra Nitrini (2000) e que nos reporta à introdução desta pesquisa, sobre a narrativa de *Grande Sertão: Veredas*, ao menos, pode-se afirmar por conjectura. Vejamos:

A estrada vai até à praça, retangular, em declive, de chão estriado de enxurros. No centro o indefectível barracão da feira tem, ao lado, pequena igreja, e de outro o único ornamento da vila – um tamarineiro, secular talvez. Em torno casas baixas e velhas; e, sobressaído, um sobrado único que seria mais tarde o quartel-general das tropas.

Em *Grande Sertão: Veredas*, lemos: “aquele sobrado, sobradão, parava lá, sobre sereno – me prazia tudo comandando” (p. 515). O sobrado do Paredão é diferente do sobrado de Monte Santo, pois compõem cenários diferentes. No Paredão há uma só rua, em Monte Santo há várias, porém os dois espaços se aproximam quando os relacionamos com as ações das personagens: os dois servem para o comando. O primeiro, do chefe jagunço, Riobaldo, o Urutu-Branco, e o segundo, do exército. Literariamente, ambos os sobrados simbolizam o poder, a chefia e as implicações advindas desse posto. O momento de tensão e a importância do sobrado como espaço são maiores em *Grande Sertão: Veredas*. O Sertão circunda ambos os sobrados.

5. O SERTÃO NAS DUAS NARRATIVAS

Chegamos ao ponto basilar de nossa pesquisa. Após a incursão pelos espaços da narrativa, podemos perceber o SERTÃO como elemento aglutinante da espacialidade, uma vez que sua presença se instaura na totalidade dos espaços tratados.

O sertão exterior se faz presente com as peculiaridades de cada região. A diferença reside no modo de avaliar o SERTÃO alegórico. A narrativa da guerra de Canudos mostra como o sertão transforma as personagens, física e emocionalmente. Na luta do bem contra o mal, de Riobaldo e seus jagunços contra os hermógenes – o sertão envolve a tudo e a todos.

Além da etimologia do termo *sertão*, que mencionamos no início do capítulo I, baseada em estudo de Walnice Nogueira Galvão, vale lembrar, conforme *As Formas do Falso*, da mesma pesquisadora (1986, p. 25), que o sertão pode ser considerado como

[...] uma vasta e indefinida área do interior do Brasil, que abrange boa parte dos estados de Minas Gerais, Bahia, Sergipe, Alagoas, Paraíba, Pernambuco, Rio Grande do Norte, Ceará, Piauí, Maranhão, Goiás e Mato Grosso.

Embora o sertão da Bahia seja o espaço maior enfatizado na narrativa de *Os Sertões* e o sertão de Minas Gerais, o predominante em *Grande Sertão: Veredas*, o sertão narrado não cabe dentro de áreas geográficas delimitadas. Significa muito mais e, simultaneamente, é *nonada*.

Nonada, “de non, f. arcaica de ‘não’ + nada”, conforme Aurélio Buarque de Holanda Ferreira (1979, p. 977). Palavra inicial do romance, repetida, por vezes, durante a narrativa e constante no último parágrafo de *Grande Sertão: Veredas*, poderia indicar, segundo Heloísa Vilhena de Araújo (*apud* Martins, 2001, p. 354 – 355), o mundo do romance imitando a Criação, “sendo criado ex-nihilo”. O termo ficou imortalizado, tornou-se um ícone de *Grande Sertão: Veredas*, fortaleceu-se.

Já o encontramos em *Os Sertões*, num parágrafo em que o narrador é o Barão de Jeremoabo e este explica o êxodo das famílias para Canudos. Comenta que o gado era vendido na feira, “além de outros objetos, por preços de nonada, como terrenos, casas etc”, na esperança de conseguirem uma vida melhor, que lhes garantisse a entrada no paraíso. Para isso, desfaziam-se do que tinham e o dinheiro era entregue ao Conselheiro. Aqui, significa “nada, bagatela, ninharia”.

A força da palavra ficou assegurada pela simbologia poética em *Grande Sertão: Veredas*. É de *nonada*, que emerge o sertão, como uma avalanche, com seus múltiplos significados ou uma teia tecida a partir dessa palavra e que, aos poucos prende o leitor no encantamento do literário, que o faz caminhar mais e mais pelos sertões, até chegar novamente a *nonada* ou, ainda melhor, ao infinito (∞) como propõe a narrativa do romance.

Para tanto é imperiosa a *travessia*. Há espaços que precisam ser vencidos. Tanto em *Os Sertões* como em *Grande Sertão: Veredas*, a palavra aparece diversas vezes. Na narrativa de *Os Sertões*, há, no capítulo III, de a 4ª Expedição, um item denominado “A Travessia”. Em alguns fragmentos, o termo se prende ao poético. Diversas vezes o termo *travessia* aparece junto a *veredas*. Como se lê em:

“aquele [o sertanejo] segue feliz nas travessias longas, pelos desvios das veredas, firme na rota como quem conhece a palma todos os recantos do imenso lar sem teto” (p. 362).

“Entretanto ia-se marchar para o desconhecido, por veredas desfreqüentadas, porque todas as travessias por ali se resumem no trecho de uma estrada secular, a de Bom Conselho a Jeremoabo [...]” (p. 433).

“[As trincheiras} Eram locadas, cruzando os fogos sobre as veredas, de tal modo que, sobretudo nos longos trechos onde aquelas seguem aproveitando o leito seco dos riachos, tornavam difícilíssima a travessia à tropa mais robusta e ligeira [...]” (p. 437).

Quer sejam as veredas secas, nos caminhos pela terra sertaneja baiana, quer as veredas aquáticas do sertão mineiro, os textos, novamente, encontram-se, demonstrando uma aproximação pertinente, pois veredas e travessias são constantes nas duas fabulações.

A forma de composição – substantivo seguido por adjetivo – vê-se, por exemplo em: “travessia torturante” (p. 83); “travessia perigosa” (p. 229) “ e, em outras passagens, presa ao sema de “dificuldade”, em geral, encontrada pelas tropas para chegar a Canudos.

O narrador irônico se mostra em: “Toda a expedição iria despender três meses para a travessia de cem metros, que a separavam da abside da igreja nova [...]. (p. 622). Forma-se aí uma hipérbole aparente, visto que, na verdade, esse foi o tempo que o exército levou para alcançar a igreja nova.

Em *Grande Sertão: Veredas* observamos que a composição – adjetivo seguido por substantivo – aparece em: “a tristonha travessia” (p. 201) ou o inverso: “Mas levou a gente travessia fácil, frenteando a boca do Urucuia” (p. 267). Note-se, nesse exemplo, o contrário do que representam as travessias do sertão baiano; aqui, o rio Urucuia, simbolicamente, amigo fiel do narrador, torna fácil a passagem pelo mesmo.

O contrário se nota quando se trata do rio São Francisco, o rio das travessias difíceis na vida de Riobaldo:

[...] E então se deu que tínhamos esbarrado em frente da Lagoa Clara. Já era o do Chico – o poder dele – largas águas, seu destino. A ver, o porto-da-balsa, que dista pouco. Travessia, ali, podia ser perigosa, com tantos soldados visitantes” (p. 266).

Outras situações narrativas distintas, mas com ligação direta ao enredo, são as seguintes: “Travessia, Deus no meio” (p. 270) – a força do bem que auxilia os jagunços ao atravessarem o rio São Francisco, e “Aquela travessia durou só um instantezinho enorme” (p. 345) – o grande paradoxo temporal existente na vida humana, em que vencer certos espaços, como no caso de Riobaldo que se encontrava aflito por deixar o povoado de Sucruiú, em que imperava a febre, é custoso, mesmo que se trate, na realidade, de espaços curtos.

Portanto, são muitas as travessias em pleno sertão. A última citação de travessia, em *Os Sertões*, é em estilo seco: “A travessia era sem riscos” (p. 755). Em *Grande Sertão: Veredas*, a palavra sozinha, compõe a última frase do romance: “Travessia” (p. 538) e ganha dimensões novas. A conotação oferece a possibilidade de ser lida como ligada ao sertão: aquele espaço simbólico que o homem precisa vencer e, ao vencer, novos espaços se configuram e precisam ser também enfrentados, numa luta constante na vida do ser humano. Talvez, a travessia mais complexa seja a que se encontra em uma das muitas definições que Riobaldo dá: “Sertão: é dentro da gente” (p. 270), que se conforma com a afirmação de José Carlos Garbuglio (1972, p. 94) de que “a idéia de sertão se converte numa imagem interiorizada e ganha em subjetividade dimensões ilimitadas”, ao referir-se à narrativa de *Grande Sertão: Veredas*.

Sertões. Sertão. Mas o que é sertão? Aproximemos alguns possíveis significados de sertão, em ambas as narrativas. Para maior clareza, a primeira citação será sempre de *Os Sertões* e a segunda de *Grande Sertão: Veredas*. Assim, o sertão pode ser:

LUGAR DE FORASTEIROS

[...] os forasteiros, ao atingirem o âmago daquele sertão, raro voltavam (p. 187).

Eu tinha vindo para ali, para o sertão do norte, como todos uma hora vêm [...] (p. 247).

LABIRÍNTICO

Ora, toda essa população perdida num recanto dos sertões lá permaneceu até agora, reproduzindo-se livre de elementos estranhos, como que insulada, e realizando, por isso mesmo, a máxima intensidade de cruzamento uniforme capaz de justificar o aparecimento de um tipo mestiço bem definido, completo (p. 195).

Só que o sertão é grande ocultado demais (p. 446).

A CANTIGA DO POVO

Para cantar nesta função,
Amigo, meu camarada,
Aceita teu desafio
O *fama* deste sertão! (p. 228)

Urubu é vila alta,
mais idosa do sertão:
padroeira, minha vida –
vim de lá, volto mais não...
Vim de lá, volto mais não?... (p. 101)

CRENÇA POPULAR

[O Sebastianismo] Extinto em Portugal, ele persiste todo, hoje, de modo singularmente impressionador, nos sertões do norte” (p. 241).

...Satanão! Sujo!...e dele disse somentes – S... Sertão... (p. 523)

FIM DO MUNDO

[...] Fulminado de vergonha, o infeliz procura o recesso dos sertões, paragens desconhecidas, onde lhe não sabiam o nome; o abrigo da absoluta obscuridade (p.266)

[...] Eu, que estava mal invocado por aqueles catrumanos do sertão. Do fundo do sertão. O sertão: o senhor sabe (p. 343).

A PERSONIFICAÇÃO DO SERTANEJO

[...] E quando sertão estua nos bochorros dos estios longos não é difícil prever a quem cabe a vitória (p. 361).

Jagunço é o sertão (p. 272).

O TEMÍVEL

Ali estava – defronte – o sertão... (p. 378).

[...] Porque o Zé Bebelo previa de vir, cá embaixo, no escuro sertão, e, o que ele pensava, queria, e mandava: tal a guerra, por confrontação; e para o sertão retroceder, feito pusesse o sertão para trás! (p. 343).

PACATEZ

No ânimo de muitos repontava a esperança de que os deixariam, afinal, na quietude da existência simples do sertão (p. 436).

O senhor tenha na ordem seu quinhão de boa alegria, que até o sertão ermo satisfaz (p. 463).

RESISTÊNCIA AO PROGRESSO

[...] Engenheiros ilustres apresentavam o traçado de um milagre de engenharia – uma estrada de ferro de Vila Nova a Monte santo, saltando por cima de Itiúba, e feita em trinta dias, e rompendo de chofre, triunfalmente, num coro estrugidor de locomotivas acesas, pelo sertão bravio dentro (p. 507).

[...] Rebulir com o sertão, como dono? Mas o sertão era para, aos poucos e poucos, se ir obedecendo a ele; não para à força se compor. Todos que malmontam no sertão só alcançam de reger em rédea por uns trechos; que sorrateiro o sertão vai tirando tigre debaixo da sela (p. 329).

BULICIO x PAZ

Grupos erradios circuitavam a vivenda, esquadrinhando, curiosos, a horta tratada, de canteiros invadidos pelas palmatórias de flores rutilantes; e um ressoar quase festivo, de vozes, lembrava, um instante, a quadra feliz em que os matutos ali passavam a vida, nas horas aligeiradas pela paz dos sertões (p. 633).

“– O sertão é bom. Tudo aqui é perdido, tudo aqui é achado...” – ele seo Ornelas dizia. – “O sertão é confusão em grande demasiado sossego...” (p. 400).

VONTADE DE ESCAPAR

Os foragidos avançavam considerando, de relance, aqueles cenários lúgubres. Empolgara-os de todo o pensamento exclusivo do abandono, no menor tempo possível, do sertão maninho e bruto. [...] (p. 636).

[...] A gente tem de sair do sertão! Mas só se sai do sertão é tomando conta dele a dentro... (p. 243).

O DESCONHECIDO

De sorte que, sempre evitado, aquele sertão até hoje desconhecido, ainda, o será por muito tempo (p. 102).

[...] pediram notícias do sertão. Essa gente estava tão devolvida de tudo, que eu não pude adivinhar a honestidade deles. O sertão nunca dá notícia (p. 267).

MISTERIOSO E TRAIÇOEIRO

[...] E como aquele povo desconhecido de matutos lhes devolvia, dia a dia, mutilados e abatidos, os companheiros que meses antes tinham avançado robustos e altaneiros, não havia ânimo varonil que atentasse impassível para as bandas do sertão misterioso e agro... (p. 678).

O senhor faça o que queira ou o que não queira – o senhor toda-a-vida não pode tirar os pés: que há-de estar sempre em cima do sertão. O senhor não creia na quietação do ar. Porque o sertão se sabe só por alto. Mas, ou ele ajuda, com enorme poder, ou é traiçoeiro muito desastroso. O senhor... (p. 470).

ESCODERIJO

O sertão é o homizio (p.735).

[...] Sertão é o penal, criminal. Sertão é onde homem tem de ter a dura nuca e mão quadrada. Mas, onde é bobice a qualquer resposta, é aí que a pergunta se pergunta (p. 92).

INTENSA POESIA

Por cima – toldada a manhã luminosa dos sertões – uma rede vibrante de parábolas... (p. 759).

Só aquele sol, a assaz claridade – o mundo limpava que nem um tremer d' água. Sertão foi feito é para ser sempre assim: alegrias! (p. 443).

Apontamos somente algumas possibilidades de definir o sertão, nas narrativas de *Os Sertões* e *Grande Sertão: Veredas*. Preocupamo-nos em não forçar a comparação das definições, em tentar mostrar que, apesar de serem narrativas em si diferentes, o espaço do sertão remete-nos a dimensões abstratas e tantas vezes insondáveis, que o trabalho com a palavra poética tenta recuperar.

Na narrativa de *Os Sertões*, encontramos um sertão personificado que, de certo modo, segundo o olhar do narrador, acolhe e protege seus filhos sertanejos, pois, habituados às inclemências do meio, adaptam-se como se estivessem amalgamados ao sertão; de outro modo, na culminância da seca, o sertão manifesta sua crueldade: expulsa seus filhos das terras, obrigando-os ao êxodo, mesmo contra a vontade. O sertão, mais do que um espaço dinâmico, figura como personagem, paradoxalmente, ora como antagonista que contribui para a miséria do povo, ora como aliado do sertanejo, auxiliando-o no combate contra as forças republicanas que passo a passo

destroem o arraial de Canudos ou o Belo Monte, como passou a ser chamado pelos canudenses.

Na narrativa de *Grande Sertão: Veredas*, segundo Walnice Nogueira Galvão (2001, p. 245), “O sertão é o espaço que gerou o narrador e a vida que ele levou”. Para Walnice o sertão configura-se no grande espaço fundante da obra. Uma das citações mais estudadas, pelo poder universalizante que se nos oferece, encontra-se logo à primeira página do romance e dá a dimensão do que há por vir na narrativa: “O sertão está em toda a parte” (p. 1). Trata-se do sertão que ultrapassa os limites do espaço material, físico e alcança as dimensões recônditas no ser humano, ultrapassando-as também até o alcance do metafísico. O lugar onde as forças do bem e do mal se debatem é o próprio interior do ser humano que, na narrativa, é representado pelas “Veredas Tortas” ou “Veredas Mortas”. Mais tarde, Riobaldo descobre que o topônimo se denomina “Veredas Altas”, lugar misterioso, onde tentou fazer o pacto com o diabo.

Ainda, com referência a *Grande Sertão: Veredas*, na primeira tentativa mal sucedida de atravessar o Liso do Suçuarão, o sertão que ganha as dimensões de deserto, enquanto lugar inabitável, impedia Riobaldo e seus companheiros de seguirem a diante, fazendo-o sentir-se um perdedor. Já na segunda tentativa, ganha forças por acreditar poder fazer a travessia do deserto, vencer o mal, pois acredita que pode tudo, quase na certeza de haver feito o pacto com o maligno. Vence o deserto e, no final, passa a acreditar que o mal habita o interior do homem, não existe o diabo. É assim que o sertão, no romance, deixa de ser regionalista e passa a universalista. Esse é um dos motivos do intenso interesse despertado pelos leitores de tantos países e a tradução tentar primar pela manutenção dos sentidos que a narrativa dá a conceitos essenciais, como na tradução alemã, de Meyer-Clason, que, segundo o próprio Guimarães Rosa (1991, p. 85), em entrevista concedida de Günter Lorenz:

[...] Para poder ser feiticeiro da palavra, para estudar a alquimia do sangue do coração humano, é preciso provir do sertão.
 [...] Levo o sertão dentro de mim e o mundo no qual vivo é também o sertão. Estes são os paradoxos incompreensíveis, dos quais o segredo da vida irrompe como um rio descendo das montanhas. [...] Goethe nasceu no sertão, assim como Dostoiévski, Tolstói, Flaubert, Balzac; ele era, como os outros que eu admiro, um moralista, um homem que vivia com a língua e pensava no infinito. Acho que Goethe foi, em resumo, o único grande poeta da literatura mundial que não escrevia para o dia, mas para o infinito. Era um sertanejo.

Em Riobaldo e nas aventuras dos jagunços pelo sertão mineiro afora, encontramos todos os espaços referidos desta pesquisa; cada qual parte do SERTÃO transcendente do narrador para o leitor do romance. Aos poucos, os espaços adquirem multisignificados no sertão universalizante do interior humano. O narrador de *Os Sertões* deixa para o leitor a imagem de um espaço destruído, junto com o que nele havia de mais sagrado, o homem sertanejo, sujeito, na narrativa, às forças do meio, da raça e da hereditariedade, enfim, dos pressupostos naturalistas, porém do espaço maior, representado pelo SERTÃO, a vida insiste em recomeçar naquelas paragens baianas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A hipótese de que a construção espacial de *Os Sertões* decorre do discurso científico e de *Grande Sertão: Veredas* decorre do discurso ficcional, havendo uma solução comum a ambas relacionada com a verossimilhança, comprova-se parcialmente, porque, como resultado desta pesquisa, fica evidenciado que o discurso poético marca ambas as narrativas. Em *Os Sertões*, mescla-se ao científico e aos discursos jornalístico, geológico, científico, histórico e sociológico. A utilização dos recursos de estilo unem-se a características formais: o uso da métrica, de decassílabos e dodecassílabos que aparece em diversos parágrafos, transforma-os em versos. Em *Grande Sertão: Veredas*, a preocupação formal não decorre da metrificação, mas de um discurso que flui como as águas do rio, num fluxo contínuo e misto de oralidade e discursos variados que se entremeiam. O trabalho artesanal do todo, implica também a elaboração de um espaço narrativo em que a verossimilhança se faz notar. A dimensão gerada pela construção literária permite a comprovação da hipótese de que os diferentes espaços confluem para o macro-espaço representado pelo sertão.

A construção do espaço, em *Os Sertões* e *Grande Sertão: Veredas*, com seus elementos envoltos pelo sertão, trabalhados numa linguagem que tenta ser científica, mas resvala para o poético, na primeira obra, e vem mergulhada no poético, na segunda, leva-nos à convicção de que sem poesia não se constrói a grande obra literária em prosa.

Os “objetos geográficos naturais e artificiais”, que compõem o espaço, conforme nos recorda Milton Santos (1985, p. 1-2), não se constituem por si sós, ligam-se à história sócio-cultural de um povo. Na narrativa de *Os Sertões*, o espaço faz parte da construção da guerra de Canudos, da luta dos sertanejos, liderados por Antônio Conselheiro contra o exército. Conforme morrem os canudenses, morre o arraial e a própria natureza, o Vaza-Barris e as cacimbas secam. Em *Grande Sertão: Veredas*, o espaço se une à história do ex-jagunço Riobaldo, ao seu amor por Diadorim e sua fidelidade aos companheiros, na luta contra o mal representado pela personagem Hermógenes e seu bando, contada a um interlocutor culto e cidadão. Conforme afloram os sentimentos das personagens, sobretudo de Riobaldo, o espaço da narrativa se altera. O lirismo na linguagem do narrador-personagem “evoca a paisagem sertaneja”, segundo Davi Arrigucci (1994, p. 8).

Assim como em Minas destacam-se os Gerais e no norte baiano, a caatinga, o rio Urucuia importa a *Grande Sertão: Veredas* e o Vaza-Barris a *Os Sertões*. Espaços diferenciados entre si, o processo escritural de *Os Sertões* e *Grande Sertão: Veredas* mantém características próprias, únicas, como formas de percepção diferenciada do mundo e modos de criação literária divergentes. A hibridização discursiva de *Os Sertões* e os jogos lingüísticos com o aproveitamento de arcaísmos e utilização de neologismos sobretudo em *Grande Sertão: Veredas*, além de uma intensa utilização de recursos estilísticos nas duas narrativas, alteram o espaço narrado.

Quanto aos espaços das casas representados pelas portas e janelas, vale lembrar que não nos detivemos nos diversos exemplos e suas respectivas simbologias, porque poderiam se constituir em tema para uma pesquisa que só disso se ocupasse. Ainda assim, lembramos que a ausência de janelas nas casas sertanejas de Canudos, em oposição à janela em que se encontrava Otacília, por exemplo, na fazenda Santa Catarina, indica-nos diferentes climas narrativos. Sem janelas os sertanejos têm maior dificuldade de ação do que ocorre nas lutas jagunças, como exemplo, a da Fazenda dos Tucanos e na rua do Paredão. As portas das casas importam como espaço para a luta e local de passagem do interior para o exterior e vice-versa. Dessa forma, a diferença dos olhares, de dentro para fora ou inversamente nas duas narrativas confere mudanças nas características espaciais.

Na análise do espaço doméstico, deve-se ressaltar a importância dos objetos escolhidos para a composição desse lugar, enquanto reflexo dos habitantes que ali vivem, ou seja, as personagens deixam suas marcas e, portanto, pode-se traçar seu perfil, a partir da composição dos móveis e objetos de uso caseiro.

O espaço é ambivalente, influencia nas personagens e em suas ações e as personagens nele influenciam. Para figurar o espaço onde ocorre a diegese, em *Os Sertões*, obra mais próxima ao Naturalismo, as descrições se fazem freqüentes. Em *Grande Sertão: Veredas*, romance moderno, sem que haja lugar para exaustivas descrições, impõe-se um fluxo narrativo em que o espaço ladeia outros elementos da narrativa.

Nas duas narrativas, há relativização espacial. Não se dá o fechamento em dados pertencentes ao espaço absoluto, preso à cartografia. Além da existência do espaço relacional, forma-se uma espécie de rede entre os espaços, unida pelo sertão. A esses três tipos espaciais (absoluto, relativo e relacional) de que trata

Milton Santos (1988), somam-se as alterações advindas ao olhar dos narradores, de sua percepção e, sobretudo, à abertura para a criação literária, especialmente em *Grande Sertão: Veredas*.

O vazio espacial, representado pela não-espacialidade e pela inexistência de personagens em determinado lugar, é característica que não deve ser desprezada quando se estuda o espaço. Apenas para encerrar essa reflexão, retomemos o primeiro caso referido pelo narrador de *Os Sertões*, em expressões como “... Era o vácuo” (p. 735) e em *Grande Sertão: Veredas*, “Não se tem onde se acostumar os olhos, toda firmeza se dissolve” (p. 275). O segundo caso encontra-se em expressões como: “praça absolutamente vazia” (p. 763), em *Os Sertões* e em relação ao Valado: “Por onde andaria o dono?” (p. 349). As casas, sítios e fazendas vazias ou outros espaços indicam, em geral, necessidade de fuga ou abandono.

O olhar que se lança para o espaço é fundamental para delineá-lo. As variações nos ângulos de visão e as mudanças na luminosidade somam-se ao estado psíquico do observador. O seu modo de narrar também altera os espaços. O uso de recursos poéticos reflete o modo como se vê o espaço circundante e/ou contribuem para a criação de novos espaços.

O postulado comtiano do Positivismo aflora na narrativa de *Os Sertões*. O narrador queixa-se da desordem política reinante no país à época do início da República, mesmo que se aprofunde nas questões dessa ordem. O lema positivista “Ordem e Progresso”, marca de Benjamin Constant, realiza-se inversamente na narrativa. Em *Grande sertão: Veredas*, Zé Bebelo, adepto dessa concepção positivista, pretende levar o progresso ao sertão, mas o sertanejo resiste. O progresso do sertão significa, antes, o respeito às tradições, às crenças, aos anseios singelos, ao valor dado à palavra do homem que remonta às tradições orais dos povos primitivos ao mito.

A preocupação em relatar os problemas ligados ao desajuste social, na tentativa fracassada de criação da comunidade de Canudos, em *Os Sertões*, numa visão que transmuda os elementos científicos em “grandes forças sobrenaturais, que movimentam as relações dos homens na tragédia grega”, segundo Antonio Candido (2002, p. 182), transformam o teatro da luta numa grande arena e espaço central dos episódios. Há uma narrativa, permeada por descrições, em que as escolhas vocabulares e frasais refletem o empenho de mostrar os quadros trágicos de um

modo incisivo e objetivo, mesclando-se, antagonicamente, a uma visão humanista e passional de quem assistiu às mortes reais, entretanto pretende narrá-las como se fizessem parte da ficção.

Quanto a *Grande Sertão: Veredas*, Antonio Candido (*Jornal da USP*, São Paulo, SP, 2006) como primeiro crítico a se pronunciar sobre o romance (em 1957), portanto tendo autoridade de acompanhar e refletir sobre a obra desde o seu nascimento, quando lhe foi perguntado sobre como, atualmente, define o sertão, declarou: “Em *Grande Sertão: Veredas* é um mergulho profundo na realidade essencial de certo Brasil arcaico e, ao mesmo tempo, no vasto mundo de todos os homens.”

Tratar do sertão imerso na realidade “de certo Brasil arcaico”, remete-nos à possibilidade de ir além da análise de um sertão geográfico e mesmo simbólico e avançar para os estudos sobre o sertão mítico, que poderá dar margem à elaboração de um novo trabalho sobre este objeto.

O narrador de *Os Sertões* insiste em que o grande inimigo a ser combatido pelo exército era o deserto e que Canudos representava “o último pouso na travessia de um deserto – a Terra. Os jagunços errantes ali armariam pela derradeira vez as tendas, na romaria para os céus...” (p. 299). De modo semelhante ao povo hebreu que errou quarenta anos pelo deserto, o narrador metaforiza a Terra como espaço oposto ao espaço ideal, no qual acreditavam os sertanejos, o céu. A travessia do Liso do Suçuarão representa, também, vencer o deserto, numa forma mais interiorizada, podendo significar vencer-se a si mesmo, vencer os diversos espaços que habitam de nós, “o vasto mundo de todos os homens”, a que se refere Antonio Candido.

Para se atingir o estado de contemplação primordial, ou seja, o devaneio, as personagens chegam ao espaço da memória, só possível para quem alcança a interioridade. Outros espaços habitam o homem como o do sono, imerso nos sonhos que refletem os elementos retidos na mente humana. Nos sonhos, os espaços se fundem e confundem, perde-se a ordenação, o que lembra o contar de Riobaldo mesmo acordado.

A grandiosidade de *Os Sertões* e *Grande Sertão: Veredas* se prova nos inúmeros textos e obras que deles se ocupam e esses se renovam, já que as obras-primas não se esgotam, estão para além do tempo e do próprio espaço. A dedicação de pesquisadores como Walnice Nogueira Galvão, Roberto Ventura, Luiz Costa Lima,

Augusto e Haroldo de Campos, Willi Bolle, Antonio Candido, Davi Arrigucci Jr., Eduardo F. Coutinho, dentre outros, faz-se fundamental para se adentrar o universo das narrativas. Este trabalho é mais uma possibilidade de olhar para os objetos de análise, num processo em aberto, pois muito há ainda a ser estudado, conforme também a Literatura avance numa articulação dos elementos espaciais, de modo a melhor sistematizá-los.

Se há forças que empurram o homem para a desesperança e a queda, há Deus que nele habita e o eleva; se no sertão, que compõe a vida humana, há o deserto, nele também habitam o umbuzeiro e o buriti.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1. OS SERTÕES

1.1. DO AUTOR

CUNHA, Euclides da. **Os Sertões**. São Paulo: Ateliê Editorial / Imprensa Oficial do Estado, 2002.

_____. **Os sertões**. São Paulo: Abril, 1982.

_____. **Obra completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995, volumes I e II.

1.2. SOBRE O AUTOR

BERNUCCI, Leopoldo M. **A imitação dos sentidos: Prólogos, Contemporâneos e epígonos de Euclides da Cunha**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1995.

_____. “Edição, prefácio, cronologia, notas e índices”. *In*: CUNHA, Euclides. **Os sertões**. São Paulo: Ateliê Editorial / Imprensa Oficial do Estado, 2002.

BOLLE, Willi. **Grandesertão. Br. O romance de formação do Brasil**. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 2004.

CALASANS, José. **O ciclo folclórico do Bom Jesus Conselheiro: contribuição ao estudo da Campanha de Canudos**. Salvador: EDUFBA: UFBA / Centro de Estudos Baianos, 2002.

CAMPOS, Augusto e Haroldo de. **Os sertões dos campos – duas vezes Euclides**. Rio de Janeiro: Livraria Sette Letras, 1997.

CANDIDO, Antonio. “Euclides da Cunha, sociólogo.” *In*: **Textos de intervenção**. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2002.

COUTINHO, Afrânio. “Dicionário Euclidiano”. *In*: Cunha, Euclides da. **Obra completa**. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1995, volume II.

DE FRANCESCHI, Antonio Fernando *et all.* **Cadernos de Literatura Brasileira. Euclides da Cunha.** São Paulo: Instituto Moreira Salles, dez. 2002, v. I e II.

FACÓ, Rui. “Canudos e o conselheiro” *In: Cangaceiros e fanáticos.* 9.ed., Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1991.

GALVÃO, Walnice Nogueira. **No calor da hora: a guerra de Canudos nos jornais, 4ª expedição.** São Paulo: Ática, 1974.

_____. **O império do Belo Monte. Vida e morte de Canudos.** São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2002.

GARCIA, Marcia Japor de Oliveira; FÜRSTENAU, VERA Maria (Org.). **O acervo de Euclides da Cunha na Biblioteca Nacional.** São Paulo: Editora da UNICAMP, Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 1995.

GÁRETE, Miriam V. **Civilização e barbárie n’os sertões. Entre Domingo Faustino e Euclides da Cunha.** Campinas: Mercado de Letras; São Paulo: FAPESP, 2001.

HORCADES, Alvim Martins. **Descrição de uma viagem a Canudos.** Salvador: EGBA / EDUFBA, 1996.

LLOSA, Mario Vargas. **A guerra do fim do mundo: a saga de Antônio Conselheiro na maior aventura literária do nosso tempo.** 8.ed., Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1982.

OTTEN, Alexandre H. . **“Só Deus é grande”: a mensagem religiosa de Antônio Conselheiro.** São Paulo: Edições Loyola, 1990.

PRADO, Antonio Arnoni. “Ficção e verdade nos sertões”. *In: Trincheira, palco e letras: crítica, literatura e utopia no Brasil.* São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

SAMPAIO, Consuelo Novais (org.) **Canudos: cartas para o barão.** 2.ed., São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo / Imprensa Oficial do Estado, 2001.

SEVCENKO, Nicolau. “Euclides da Cunha e Lima Barreto: sintonias e antinomias; Euclides da Cunha e o círculo dos sábios”. In: **Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na primeira República**. 4. ed., São Paulo: Brasiliense, 1999.

VENTURA, Roberto. **Os sertões**. São Paulo: Publifolha, 2002. (Folha Explica)

_____. Guia de leitura – “Euclides da Cunha e Os sertões”. In: CUNHA, Euclides. **Os sertões**. 39. ed., Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves Editora: Publifolha, 2000.

ZACHARIAS, Manif. **A lexicologia de os sertões. O vocabulário de Euclides da Cunha**. Florianópolis: Garapuvu, 2001.

ZILLY, Berthold. “A encenação da história em *Os Sertões*”. In: AGUIAR, Flávio; CHIAPINI, Ligia (org.). **Civilização e exclusão**. São Paulo: Boitempo editorial, 2001.

1.3. REVISTAS

BURGIERMAN, Denis Russo. Nem fanático, nem revolucionário. **Super Interessante**, São Paulo, ano 14, nº 02, p. 37-43, fev. 2000.

CASSIANO, Carolina. Um Brasil chamado os sertões. **Educação**. São Paulo, ano 6, p. 41-56, out. 2002.

TEIXEIRA, Evandro. Marcado pela própria natureza. **Check in**, São Paulo, ano 4, nº 36, p. 22-29, fev. 2000.

TOLEDO, Roberto Pompeu de. O legado do conselheiro. **Veja**, São Paulo, ano 30, nº 35, p. 64-68, 70-72, 74-77, 80-82, 84-87, set. 1997.

VENTURA, Roberto. Euclides da Cunha no vale da morte. **Cult – Revista Brasileira de Literatura**, São Paulo, ano 4, nº 37, p. 11-15, ago. 2000.

1.4. JORNAIS

BRASIL, Ubiratan. Uma leitura apaixonada de os sertões, **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 21 abr. 2002, Caderno 2, p. D - 12.

_____. Cidades comemoram centenário de os sertões, **O Estado de São Paulo**, 2 mai., 2002, p. 12.

LIMA, Luiz Costa. Construtores de ruínas. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 9 jul. 2000, p. 18.

PIZA, Daniel *et. al.* O livro que desmascarou a República e outros artigos. **O Estado de São Paulo**, 1 dez. 2002, Caderno 2, p. D - 1, 5 - 7, 10 - 4.

SEREZA, Haroldo Ceravolo. Consórcio da ciência e da arte em Euclides. **O Estado de São Paulo**, 14 jul. 2002, Caderno 2, p. D-7.

_____. Livro resgata uma centena de poesias de Euclides da Cunha. **O Estado de São Paulo**, 10.8.2002, Caderno 2, p. 3-4.

_____. Uma leitura multidisciplinar de Euclides da Cunha. **O Estado de São Paulo**, 5 set. 2002, Caderno 2, p.14.

1.5. DOCUMENTOS ELETRÔNICOS

VENTURA, Roberto. Euclides da Cunha além de Os sertões, **Casa Euclidiana**, São José do Rio Pardo, 1999. Disponível em <[http:// www.casaeuclidiana. com.br/rventura. htm](http://www.casaeuclidiana.com.br/rventura.htm)>. Acesso em: 07 nov. 2000.

Narratori brasiliani, Disponível em <[http: // www. Tremembe. Unimondo. org./ bibliografamerica. Htm](http://www.Tremembe.Unimondo.org/bibliografamerica.Htm)>. Acesso em: 11 jun. 2004.

Teses acadêmicas. O mais completo site sobre A História de Canudos. Disponível em <[http:// www. Portfolium.com.br / tese htm](http://www.Portfolium.com.br/tese.htm)>. Acesso em: 11 jun. 2004.

1.6. TESES

BARROS, Lourival Holanda. **Canudos – Fato e fábula: Uma leitura d’Os Sertões, de Euclides da Cunha**. 1992. 129 p. Tese (Doutorado) - USP, São Paulo, 1992.

FIORIN, José Luiz. **Ilusão da liberdade discursiva – Uma análise das prédicas de Antônio Conselheiro**. 1980. 306 p. Dissertação (Mestrado) - USP, São Paulo, 1980.

SANTANA, José Carlos Barreto de. **A contribuição das ciências naturais para o consórcio da ciência e da arte em Euclides da Cunha**. 1998. Dissertação (Mestrado) - USP, São Paulo, 1998.

2. GRANDE SERTÃO: VEREDAS

2.1. DO AUTOR

ROSA, João Guimarães. **Grande sertão: veredas**. 36. ed., São Paulo: Nova Fronteira, 1988.

_____. **Sagarana**. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 2001.

2.2. SOBRE O AUTOR

ATAÍDE, Tristão de. “O transrealismo de G.R.” *In*: COUTINHO, Eduardo F. **Guimarães Rosa**. 2.ed., Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.

BERRINI, Beatriz (org.) **Convivendo com Guimarães Rosa: Grande sertão: veredas**. São Paulo: EDUC, 2004.

BOLLE, Willi. **Grandesertão.br**. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2004.

BOSI, Alfredo (Org.) “Guimarães Rosa”. *In*: **O conto brasileiro contemporâneo**. 3. ed., São Paulo: Cultrix, 1978.

CAMPOS, Augusto de. "Um lance de 'Dês' do Grande Sertão". In: COUTINHO, Eduardo F. **Guimarães Rosa**. 2.ed., Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.

CANDIDO, Antonio; CASTELLO, José Aderaldo. "Guimarães Rosa". In: **Presença da literatura brasileira: história e crítica**. 10. ed., Rio de Janeiro: Bertrand do Brasil, 1997.

_____. "Jagunços mineiros de Cláudio a Guimarães Rosa". **Vários escritos**. São Paulo: Duas Cidades, 1977.

_____. "O homem dos avessos". In: COUTINHO, Eduardo F. (Org.) **Guimarães Rosa**. 2.ed., Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.

_____. "No grande sertão." In: **Textos de intervenção**. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2002.

COUTINHO, Eduardo F. **Guimarães Rosa**. 2.ed., Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.

GALVÃO, Walnice Nogueira. **As formas do falso**. São Paulo: Perspectiva, 1986.

_____. "Riobaldo, o homem das metamorfoses". In: MOTA, Lourenço Dantas; ABDALA Júnior, Benjamin (org.) **Personae: grandes personagens da literatura brasileira**. São Paulo: SENAC, 2001.

GARBUGLIO, José Carlos. **O mundo movente de Guimarães Rosa**. São Paulo: Ática, 1972.

HANSEN, João Adolfo. **O o: a ficção da literatura em grande sertão: veredas**. São Paulo: Hedra, 2000.

LEONEL, Maria Célia. *Guimarães Rosa*. **Magma e gênese da obra**. São Paulo: UNESP, 2000.

LINO, Joselita Bezerra da Silva. **Dialegoria: a alegoria em grande sertão: veredas e em paraíso**. João Pessoa: Idéia, 2004.

MARTINS, Nilce Sant' Anna. **O léxico de Guimarães Rosa**. São Paulo: FAPESP / EDUSP, 2001.

MORAIS, Osvando José. *Grande sertão: veredas*. **O romance transformado**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000.

PEREZ, Renard. "Guimarães Rosa". In: COUTINHO, F. **Guimarães Rosa**. 2.ed., Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.

PROENÇA, M. Cavalcanti. "Trilhas no grande sertão". **Augusto dos Anjos e outros ensaios**. 3.ed., Rio de Janeiro: Grifo. 1976.

ROSA, Vilma Guimarães. **Relembraimentos: João Guimarães Rosa, meu pai**. 2.ed., Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

UTÉZA, Francis. **JRR Metafísica do grande sertão**. São Paulo: editora da Universidade de São Paulo, 1994.

WARD, Teresinha Souto. **O discurso oral em grande: sertão: veredas**, São Paulo: duas Cidades; Brasília: INL, Fundação nacional Pró-Memória, 1984.

VIGGIANO, Alan. **Itinerário de Riobaldo Tatarana**. Belo Horizonte: Comunicação; Brasília: INL, 1974.

XISTO, Pedro. "À busca da poesia". In: COUTINHO, Eduardo F. **Guimarães Rosa**. 2.ed., Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.

2.3. REVISTAS

ARRIGUCCI JR., Davi. O mundo misturado: romance e experiência em Guimarães Rosa. **Novos Estudos**, CEBRAP, nº 40, p. 7-29, nov. 1994.

CANDIDO, Antonio. O sertão e o mundo. **Diálogo – Revista de cultura**, São Paulo, nº 8, p. 5-18, 1957.

Dossiê Guimarães Rosa. **Entre Livros**, São Paulo, ano I, nº 9, p. 28 – 47, jan. 06.

MENGOZZI, Frederico. Nos confins do sertão dos Gerais. **Família Cristã**, São Paulo, ano 72, nº 843, p. 62 – 64, mar. 2006.

PASSOS, Cleusa Rios P. Guimarães Rosa. **Cult – Revista brasileira de literatura**, ano 4, nº 43, p. 41-63, fev. 2000.

2.4. DOCUMENTOS ELETRÔNICOS

O super realismo de Guimarães Rosa. Entrevista com Antonio Candido. **Jornal da USP**, São Paulo, ano 21, nº 763, 15 – 21 mai. 2006. Disponível em: <<http://www.usp.br/jorusp/arquivo/2006/jusp763/pag14.htm>>. Acesso em 20 de maio de 2006.

DANTAS, Paulo. Através dos sertões. **Revista da USP**, São Paulo, mai. 2006. Disponível em: <<http://www.usp.br/revistausp/n20/fdantastexto.html>>. Acesso em 20 de maio de 2006.

2.5. TESE

RIBEIRO, Maria João Soares Fernandes. **Navegando pela terceira margem do rio**. 2003. Dissertação (Mestrado) – PUC, São Paulo, 2003.

3. GERAL

AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel de. **Teoria da literatura**. 3. ed., Coimbra: Livraria Almedina, 1979.

BACHELARD, Gaston. **A poética do devaneio**. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

_____. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e estética: a teoria do romance**. 5. ed., São Paulo: Hucitec / Annablume, 2002.

BLANCHOT, Maurice. **O espaço literário**. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. São Paulo: Cultrix, 1972.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**. 8. ed., São Paulo: T.^a Queiroz; Publifolha, 2000.

_____ *et. al.* "A personagem do romance". *In: A personagem de ficção*. 10. ed., São Paulo: Perspectiva, 2000.

CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**. 16.ed., Rio de Janeiro: José Olympio, 2001.

CHOAY, Françoise. **O urbanismo**. São Paulo, Perspectiva, 1979.

CUNHA, Celso Ferreira da. **Gramática da língua portuguesa**. 5. ed., Rio de Janeiro, FENAME, 1979.

CUVILLIER, Armand. **Vocabulário de filosofia**. Lisboa: Livros Horizonte, 1997.

DIMAS, Antonio. **Espaço e romance**. 2.ed., São Paulo: Ática, 1987.

DUBOIS, Jean et al. **Dicionário de lingüística**. São Paulo: Cultrix, 1978.

ELIADE, Mircea. **Mito e realidade**. 5.ed., São Paulo: Perspectiva, 2000.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo dicionário Aurélio**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, [ca.1979].

FIORIN, José Luiz. **Linguagem e Ideologia**. 7.ed., São Paulo: Ática, 2000.

FURST, Lílian R.; SKRINE, Peter N. **O naturalismo**. Lisboa: Lysia, Editores e Livreiros, S.A.R.L., 1971.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **História e narração em Walter Benjamin**. 2.ed., São Paulo: Perspectiva, 2004.

GIANNOTTI, José Arthur. Comte: vida e obra. *In*: COMTE, Auguste. **Discurso sobre o espírito positivo; discurso preliminar sobre o conjunto do positivismo; catecismo positivista**. São Paulo: Abril, 1978.

HATOUM, Milton. **Relato de um certo oriente**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

ILARI, Rodolfo; GERALDI, João Wanderley. **Semântica**. 10. ed., São Paulo: Ática, 2000.

LEITE, Ligia Chiapini Moraes. **O foco narrativo**. 10.ed., São Paulo: Ática, 2001.

LIMA, Luiz Costa. **Mimesis e modernidade: formas das sombras**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1980.

LINS, Osman. **Lima Barreto e o espaço romanesco**. São Paulo: Ática, 1976.

MAINGUENEAU, Dominique. **Novas tendências em análise do discurso**. 3. ed., São Paulo: Editora da Universidade Estadual de Campinas, 1997,

MELO, Gladstone Chaves de. **Ensaio de estilística da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Padrão Livraria Editora, 1976.

MOISÉS, Massaud. **A criação literária: prosa I**. 19. ed., São Paulo: Cultrix, 2003.

_____. **Dicionário de termos literários**. 9.ed., São Paulo: Cultrix, 1999.

NITRINI, Sandra. Conceitos fundamentais. *In*: **Literatura comparada: história, teoria e crítica**. 2. ed., São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000.

POULET, Georges. **O espaço proustiano**. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

REIS, Carlos. *O conhecimento da literatura*. Introdução aos estudos literários. Coimbra: Almedina, 1995.

SANTOS, Douglas. **A reinvenção do espaço: diálogos em torno da construção do significado de uma categoria**. São Paulo: Editora UNESP, 2002.

SANTOS, Milton. **Espaço e método**. São Paulo: Nobel, 1985.

_____. **Metamorfoses do espaço habitado**. São Paulo: Hucitec, 1988.

_____. **Pensando o espaço do homem**. 5.ed., São Paulo: EDUSP, 2004.

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

SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e. **Teoria da literatura**. 3.ed., Coimbra: Livraria Almedina, 1979.

TODOROV, Tzvetan. **Poética da prosa**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

WILLIAMS, Raymond. **O campo e a cidade: na história e na literatura**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

This document was created with Win2PDF available at <http://www.win2pdf.com>.
The unregistered version of Win2PDF is for evaluation or non-commercial use only.