

Do local ao universal: a espacialização como pedra angular no romance *Grande Sertão: Veredas*

Jucelino de Sales
Universidade Estadual de Goiás
Formosa - GO

Resumo: Pretendemos discutir de forma concentrada, nesse artigo, questões de espacialidade no romance *Grande Sertão: Veredas*. A discussão pautar-se-á na assertiva de que o *sertão* rosiano se reconstrói na espacialidade do próprio texto. Procura-se investigar a proposição de que a narrativa rosiana possui como um de seus elementos composicionais mais fundamentais o espaço. Nesse sentido, assim como se observa nas narrativas modernas, o romance converge para a espacialização de sua forma. De acordo com esta especificidade estética, torna-se preponderante analisar a importância do espaço nessa obra.

Palavras-chaves: Espaço. Sertão. Local. Universal.

Abstract: In this article we intend to discuss concisely issues of spatiality in the novel *Grande Sertão: Veredas*. The discussion will be guided on the assertion that the “sertão rosiano” rebuilds the spatiality of its own text. It is examined the proposition that one of the most fundamental compositional elements in Rosa’s narrative is the space. In this sense, as it is observed in modern narratives, the novel converges to the spatial distribution of its shape. According to this aesthetic specificity, it becomes predominant to analyze the importance of the space in this novel.

Keywords: Space. Sertão. Location. Universal.

A espacialidade em *Grande Sertão: Veredas*

Meu sertão está aqui. É metafísico. Eu mesmo o invento e faço o cenário de minhas estórias[...] (João Guimarães Rosa)

Obra maior de João Guimarães Rosa e considerada pela crítica um marco nas letras brasileiras, *Grande Sertão: Veredas*, desde sua estreia nasce com o brilho do triunfo. O romance aparece como uma ruptura na historiografia literária e como um desafio duradouro para a crítica. Tudo nele cheira a novidade. Desde a temática, o plano da história (intriga), o tratamento estético da linguagem dado

pelo escritor, até a composição estilística, ou seja, as estratégias que o escritor utiliza para montar a intriga (TOMACHEVSKI, 2013).

Partindo da temática, no plano geral da história, o enredo retrata substancialmente as andanças, travessias e peripécias do jagunço Riobaldo, como mote para tratar do fim da jagunçagem no sertão do Norte de Minas. Nos interstícios, o romance aborda diversos temas e situações de cunho subjetivo, social, linguístico e metafísico. Entre eles, destacamos: a) o amor proibido que o protagonista nutre pelo jagunço Reinaldo-Diadorim, que na verdade, como se evidenciará no fim da narrativa “[...] era o corpo de uma mulher, moça perfeita...” (ROSA, 2006, p. 599); b) o retrato da política que se estabelecia no norte de Minas desmontado pelo escritor através do sistema da jagunçagem; c) o conflito entre Deus e o Diabo (oposição entre o bem e o mal), através da dúvida do narrador de que se vendeu, de fato, sua alma, pactário; d) o conflito entre o homem e suas subjetividades, com a pena do escritor trabalhando os sentimentos humanos e psicológicos, desde o retrato do medo, da traição, o ciúme, a morte, a dor pela perda de um ente querido, a fé, o poder, a redenção, etc.

No plano estilístico, grosso modo, é uma narrativa em que todas as células se enredam na mente do narrador, negando desde o proêmio a forma tradicional da narração estabelecida na sucessividade dos fatos como convém à história tradicional. A linearidade narrativa dilui-se nos volteios da memória, seguindo o modo de narrar de um contador de causos, fato comum nas sociedades do sertão. Às vezes, o narrador rosiano antecipa fatos, às vezes retarda o contar, ou então, realiza cortes na narrativa para impor uma reflexão, sugerir uma pergunta, ou trazer causos menores organizando-os junto à narrativa central. Todo esse conjunto de estratos é uma bem feita rede de entrecruzamentos, que sugere a imagem de uma colcha de retalhos, onde o fio condutor se multiplica em linhas diversas. Tais linhas narrativas só alcançam o ponto a que deu início no final da narrativa.

Isso resulta numa trama que favorece a perda do leitor ainda não iniciado. Esse leitor, geralmente se perde na diversidade de veredas, discursos e travessias aventadas pelo romance, conforme já constatado pela crítica. O crítico Willi Bolle se refere ao romance como difícil e labiríntico, cheio de fios e amarras, vielas e embocaduras, e aconselha como procedimento para aparar as arestas, ou seja, realizar o fazer crítico, uma observação minuciosa e redobrada. Diz o crítico que “[...] o escritor

tece uma bem calculada *rede de narração* labiríntica, a fim de reproduzir adequadamente o emaranhado que é a vida do sertanejo Riobaldo” (BOLLE, 2004, p. 84. grifo nosso). Segundo Bolle, tudo significa na obra e cada bloco narrativo demanda do crítico uma leitura minuciosa para desvendar os segredos do romance.

Em termos gerais, os estudos literários ressaltam que esse romance é carregado por uma memória fragmentada e repleta de volteios. Especificidade que, desde sua publicação, vem pasmando a crítica com elucubrações diversificadas, não só na literatura como em outros campos do saber que se debruçam sobre a narrativa com o interesse de analisar os efeitos estéticos desse objeto literário. Uma dessas áreas é a própria geografia interessada em elucidar questões de cunho espacial muito presentes na obra. Dessa maneira, constrói-se uma relação interdisciplinar que, ao transbordar as fronteiras da literatura para outros espaços de análises, estabelece entre esses múltiplos espaços, um jogo de relações que se concatenam e se complementam, na medida em que criam um farto universo de investigações.

Em relação às investigações que se detêm propriamente na espacialidade da obra, ainda são poucos os estudos que tratam especificamente sobre a composição espacial. Esse lastro fatural explica-se porque o próprio espaço, como forma de composição narrativa, ainda não recebeu atenção devida nos estudos literários. Como o crítico Oziris Borges resalta “[...] na bibliografia geral, é raríssimo encontrarmos um livro que aborde a questão espacial do ponto de vista teórico.” (BORGES FILHO, 2007, p. 12).

No entanto, é possível afirmar que, de alguma forma, há na maioria dos estudos referentes a essa obra uma abordagem, nem que seja mínima, sobre o sertão. E que, de qualquer maneira, toque, ainda que superficialmente, em questões que rodeiam a composição estilística desse aspecto espacial. As análises, mais pontualmente, se debruçam sobre o que denominam de sertão rosiano, ou seja, o sertão inventado pela criação literária de Guimarães Rosa.

Nesse tipo de investigação, as referências vão desde o espaço propriamente físico ao espaço mítico e metafórico. Nesse prisma, ainda que poucos, reafirmamos que existem alguns estudos propriamente da área da geografia, procurando não só estabelecer os limites físicos desse sertão, mas também precisando o itinerário do herói rosiano, o jagunço Riobaldo, narrador e personagem principal do romance.

Seguindo essa linha de raciocínio, nessa primeira parte, refletiremos um pouco sobre a espacialidade física a partir de onde o sertão rosiano se constrói. Localizaremos no plano geográfico esse espaço real, para *a posteriori*, imergirmos na espacialidade construída no texto por intermédio das estratégias de composição operadas pelo escritor.

O livro de Alan Viggiano (1974) é um dos percursores nesse tipo de abordagem. Nele, o autor procura levantar apenas o itinerário cronológico e geográfico de Riobaldo. Segundo afirmação do autor “Guimarães Rosa não inventou sequer um nome, em toda a toponímia utilizada na saga de Riobaldo.” (VIGGIANO, 1974, p. 21). De fato, das mais de 230 localidades que retira do romance, Viggiano consegue estabelecer uma paridade com a cartografia física da região do Norte de Minas, e comprova que pelo menos 180 desses locais têm os nomes compatíveis com os que aparecem na obra. Viggiano conseguiu esse feito sobrepondo aqui e ali a referência fictícia com o mapa real. E onde o nome destoava e desaparecia, conseguiu aproximar-se e chegar a uma referência real que dá conta da referência textual.

Na verdade, é uma tentativa ousada de Viggiano sobrepor o mapa fictício à cartografia real, encaixando-os sob um mesmo molde. Para Willi Bolle (2004), a tentativa de Viggiano frustra se, uma vez que, imensa parcela do romance foi deixada de lado, apontando que “[...] o cartógrafo também esta[va] perdido, mas em vez de refletir sobre o fato, ele o omite (BOLLE, 2004, p. 65). Bolle refere se, à parte do romance em que retrata a passagem que os jagunços se perdem na Virgem-da-Lage, sob o comando de Zé Bebelo, e descem até os fundões do sertão, atravessando parcela da Bahia, parte de Goiás e retornam para Minas nos campos do Tamanduá-tão. Passagem que equivale a mais de cem páginas na narrativa, cujas referências reais Viggiano simplesmente não situa em seu texto: “[...] andávamos desconhecidos no errado. Disso, tarde se soube – quem que guiava tinha enredado nomes: em vez de Virgem-mãe, creu de se levar tudo para Virgem-da-Lage, logo lugar outro, vereda muito longe pra o sul [...]” (ROSA, 2006, p. 381).

No que concerne ao espaço duramente físico e real, trazemos para nossa investigação uma definição desse espaço já disseminada no imaginário coletivo com a qual Bolle sustenta o seu texto. Diz o crítico que em termos geográficos o sertão “[...] é um lugar distante da civilização, vasto e escassamente povoado, quase desértico” (BOLLE, 2004, p. 81). É um lugar vazado de chapadões, serras e cercanias – com caminhos que se

dispersam e se perdem, trilhas que se bifurcam; veredas, riachos, lagoas, várzeas, grotas e rios que desaparecem e reaparecem, aqui e ali, repetindo nomes, escondendo propósitos. Um lugar disperso no horizonte do distante, com sua fauna e flora, bichos, passarinhos, répteis, peixes, plantas e flores, e o morador sertanejo entranhado nesse vasto espaço. Segundo a percepção do estudioso, em termos geográfico e real, dada a complexidade da narrativa rosiana, o sertão é, em suma, um labirinto.

Como o crítico recupera de Walnice Galvão, a palavra sertão, já em meados do século XVIII, era usada nos países da África e em Portugal. Dizia respeito não às regiões desérticas, mas estava afinada à noção de interior, de distante da costa. “A palavra originalmente escrevia-se com [c], derivada do verbete *mulcetão*, de onde proveio a corruptela *certão*, para delimitar um lugar que fica no centro ou no meio das terras” (BOLLE, 2004, p. 48). *Os sertões* de Euclides da Cunha, tomado aqui como paradigma, comprova essa noção, uma vez que no decorrer de suas páginas se encontram aqueles famosos versos proferidos por Antônio Conselheiro e que tornaram-se até mote de música brasileira “O certão vai virá mar, o mar vai virá certão”. Transposta para o Brasil, a ideia [sertão] alcançou amplo uso como sinônimo de interior em oposição às cidades litorâneas. Nesse sentido, essa ideia pode ser entrevista como o outro da cidade.

Para Walnice Nogueira Galvão o que unifica o sertão rosiano é a presença do gado. Esse lugar, nas palavras dela, diz respeito a “[...] uma vasta e indefinida área do interior do Brasil [...] núcleo central do país [cuja] continuidade é dada mais pela forma econômica predominante, que é a pecuária extensiva, do que pelas características físicas, como tipos de solo, clima e vegetação.” (GALVÃO, 1986, p. 25). É um lugar bastante diversificado, e não uniforme onde “[...] predomina a criação a gandaia [...]” (*idem*, p. 29). De fato, como a estudiosa exemplifica, as páginas do romance estão repletas de referências ao elemento bovino, desde as marchas da chusma tocando pares de *vacum* para carnearem, como ainda locais com nomes que trazem essa marca – Vereda-do-Boi, Currais-do-Padre – até descrições mais sensíveis como o Chapadão do Urucúia, onde tão boi berra.

É esse sertão distante, localizado no interior, escassamente povoado e perdido na dimensão das paisagens, que Guimarães Rosa, por meio da composição estilística, transpõe para as páginas da literatura. Contudo,

ao fazê-lo, o escritor o recria, não só requintando a cor local, mas, principalmente, pincelando o romance com elementos universalizantes.

Já no parágrafo introdutório, o narrador, diante da descrente ironia do doutor-da-cidade, procura situá-lo em seu universo narrando-lhe o caso do bezerro, erroso, que nasceu arrebitado dos beiços. Rebatendo as risadas sarcásticas do seu ouvinte, diz a ele: “[...] o senhor tolere, isto é o sertão. Uns querem que não seja: que situado sertão é por os campos-gerais afora a dentro, eles dizem, fim de rumo, terras altas, demais do Urucúia.” (ROSA, 2006, p. 7-8). E o agride com uma pergunta: “Para os de Corinto e do Curvelo, então o aqui não é dito sertão?” – como se inquirisse a posição confortável do ouvinte ocupada por sua acepção de habitante vindo da cidade. Nessa posição, o senso comum que carrega na alma, proveniente do imaginário, acostumou esse idealizado doutor da cidade a pensar, erroneamente, o sertão como um lugar muito mais que distante, um lugar colocado fora da realidade vivida pela cidade. O narrador, desejando modificar essa ideia pré-concebida do seu interlocutor, toma como um de seus intentos [re]situá-lo no ponto centrífugo desse lugar. É nesse sentido que o alerta que não é bem assim, que o sertão também possui o seu valor, suas realidades, sua dinâmica, suas facetas e suas complexidades.

Para esse ouvinte descrente, Riobaldo trata, já no primeiro parágrafo, de segregá-lo na esfera multifacetada do sertão explicando-lhe que:

Lugar sertão se divulga: é onde os pastos carecem de fechos; onde um pode torar dez, quinze léguas, sem topar com casa de morador; e onde criminoso vive seu cristo-jesus, arredado do arrocho de autoridade. [...]. Os *gerais* corre em volta. Esses gerais são sem tamanho. Enfim, cada um o que quer aprova, o senhor sabe: pão ou pães, é questão de opiniões (*sic*) [...] (ROSA, 2006, p. 8. Grifo no original.).

Segredo que desfia, paulatinamente, durante cada página, cada nó, cada encruzilhada do imenso romance. Termina o parágrafo introdutório numa imagem enriquecedora a partir da qual cunhará, no decorrer do texto, a dinâmica universal de sua narrativa por intermédio de suas vivências subjetivas e do desbravamento da realidade local: “O sertão está em toda parte.” (ROSA, 2006, p. 8).

É nesse sertão, ao mesmo tempo, local e universal, que os seus personagens imergirão em inúmeras travessias, conflitos e paixões, e se dispersarão numa trama em que o romance alcança o brilho de literatura universal.

Do local ao universal no espaço mitopoético de Grande Sertão: Veredas

O sertão aceita todos os nomes: aqui é o Gerais, lá é o chapadão, lá acolá é a caatinga (ROSA, 2006, p 490).

Para além do sertão real e buscando uma compreensão entre o sertão natural e o sertão construído no texto, de onde aflora esse norte de Minas retratado no romance, as investigações críticas se debruçam não apenas no caráter geográfico, mas também no caráter mítico e metafórico alcançado pelo texto rosiano. Alguns estudos trabalham essa duplicidade espacial do romance, tentando estabelecer pontes nessa polaridade entre um e outro sertão. Em geral, partem de uma definição do sertão natural – decorrente dos manuais de história e cartografia – e em seguida, situam suas investigações na complexidade da composição formal construída pela engenhosidade de Rosa.

Desde Antonio Candido, um dos percussores na mirada interpretativa sobre o universo de Guimarães Rosa, a crítica atesta o fato de que o sertão rosiano é uma página iluminada da invenção literária, em que a genialidade do escritor se apossa do espaço físico real e o revira, molda segundo a sua intenção. De acordo com Candido “[...] o autor quis e conseguiu elaborar um universo autônomo, composto de realidades expressionais e humanas que se articulam em relações expressionais e harmoniosas, superando por milagre o poderoso lastro da realidade tenazmente observada, que é a sua plataforma.” (CANDIDO, 1967, p. 122). Diz ainda que a capacidade do romancista de navegar através da psicologia do sertanejo “[...] transformou em significado universal graças à invenção, que subtrai o livro à matriz regional para fazê-lo exprimir os grandes lugares comuns, sem os quais a arte não sobrevive: dor, júbilo, ódio, amor, morte [...]” (CANDIDO, 1967, p. 122).

Essa capacidade de transgredir o pitoresco e o local e fazer das dores de um sertanejo comum, perdido lá nas distâncias do sertão, a expressão dos grandes sentimentos que afligem o homem do mundo, é uma das experiências mais notáveis em nossa literatura. Como Candido já apontara, o local em *Grande Sertão: Veredas* alcança a dimensão do universal. E um dos elementos significativos utilizados para realçar essa universalidade na obra acontece através da própria composição da paisagem geográfica.

Como o estudioso tão bem notou

começamos então a sentir que a flora e a topografia obedecem frequentemente a necessidades de composição; que o deserto é, sobretudo, projeção da alma, e as galas vegetais simbolizam traços afetivos. Aos poucos vemos surgir um universo fictício à medida que a realidade geográfica é recoberta pela natureza convencional (CANDIDO, 1967, p. 124).

Torna-se importante ressaltar que “[...] longe de ser indiferente, o espaço num romance exprime-se, pois, em formas e reveste sentidos múltiplos até constituir por vezes a razão de ser da obra.” (BOURNNEUF & QUELET, 1976, p. 131). Essa afirmação dos teóricos franceses casa-se com nossa proposta. Procuraremos evidenciar que o espaço, como composição formal, é uma das peças fundamentais desse romance. Para ser mais claro, a espacialidade da qual a escritura romanesca será a arena, nomeada desde o título da obra. O *grande sertão*, dois pontos, com suas inúmeras *veredas*, espaços dos quais, através de um extenso monodílogo, o narrador, constrói uma narrativa ininterrupta, ata-se de uma ponta a outra do romance, do primeiro ao último parágrafo, por intermédio de uma série de referências espaciais: topônimos, relevos, geografias, fauna, flora e etc.

É certo que, no conjunto de toda essa diversidade espacial, a inteireza da obra assinalada pelo sertão e seus volteios se estabelece na unidade do romance. Isto é, quando o narrador profere a primeira e derradeira palavra, o que permanece em nós, quando o livro se fecha, é a sensação de que o grande personagem, o protagonista do texto é o próprio sertão.

Ao provocar o ouvinte, ou mais exatamente, a nós leitores inquirindo “O senhor vê onde é o sertão? Beira dele, meio dele?” (ROSA, 2006, p. 595), parece que o narrador pergunta se realmente prestamos atenção na narrativa e se somos capazes de decifrar esse sertão. Ressaltemos que essas perguntas estão colocadas nas últimas páginas do romance, e a guisa da provocação é um sinal de alerta para não fecharmos depressa os olhos e, por seu turno, nos instigar a ver e enxergar, e muito mais do que isso, incorporarmos a subjetividade do narrador e a dimensão total do sertão. Ambos, o narrador e o sertão se calam, somente quando a última palavra é proferida.

Parece ser isso que o protagonista-narrador deseja de seu visitante-ouvinte. Deixar-se produzir, engolir e se cuspir pela magnitude e as redes de sentido do sertão. Ou melhor, é preciso perder-se nas veredas desse

grande sertão para encontrar o fio da meada, se for possível. No caso dessa composição literária, parece que precisamos nos perder no próprio texto, no próprio sertão inventado por Rosa. É essa uma das exigências do narrador, para que possamos terminar a travessia: soltarmos os dedos do fio de Ariadne e percorrermos por conta própria esse labirinto espacial – o sertão rosiano. Nesse sentido, acreditamos que o sertão se reconstrói na própria espacialidade do texto. Uma vez que a ideia de sertão real e geográfico se dobra no próprio texto, que, por sua vez, se desdobra na realidade. É certo que o romancista inventou um sertão próprio, que paradoxalmente, em muitos pontos e convergências é o próprio sertão real daquela região do norte de Minas.

Conforme Willi Bolle constata, isso tudo parece vir ao encontro às estratégias estilísticas do romancista, em que incorporando a pele do narrador, este “[...] retira pedaços do sertão real e os recompõe livremente – de maneira análoga aos mapas mentais, que nascem da memória afetiva, de lembranças encobridoras, de pedaços de sonhos e fantasias, medos e desejos.” (BOLLE, 2004, p. 71).

Nesse espaço de lembranças e afecções, o sertão se assume como forma de pensamento, ou seja, como consciência de suas ações e reações. É esse espaço vasto e distante, complexo e impreciso, reconstruído na memória do narrador, a partir de suas percepções espaciais e de sua afinidade com o sertão, que dá progressão paulatina à narrativa, através das lembranças do protagonista sobre os lugares pelos quais passou e vivenciou e, da relação metafórica desses lugares com os sentimentos de Riobaldo.

Nesse espaço re-inventado pelo romancista “[...] a natureza geofísica do sertão perde o peso da referencialidade, para expressar uma realidade ambígua e heterogênea, ao mesmo tempo local e universal” (FANTINI, 2003, p. 114). Ou seja, as situações na narrativa, que a princípio, são locais, inerentes a um espaço específico, o sertão de Minas Gerais – o jaguncismo, o misticismo do pacto, a paisagem sertaneja – passam para o plano da universalidade, na medida em que a natureza geofísica do sertão reflete os grandes sentimentos e afetividades comuns aos homens, não só daquele espaço pontual, mas do mundo (o pacto como metáfora do Fausto; Diadorim como imagem da donzela-guerreira; Riobaldo como o herói que deve passar por uma série de provações em sua travessia).

Para Monteiro, o sertão de Rosa é uma unidade na diversidade que se une à imprecisão de limites e se liga à sensação interior de isolamento do narrador

para formar um complexo todo dinâmico. Nessa relação, as composições topográficas remontadas na memória pelo narrador estão inerentes aos seus sentimentos. Diz o estudioso “[...] assim, o caráter geográfico, dentro de sua complexidade e imprecisão de limites, é percepção que se afirma interiorizada, produzida dentro do Homem. Firma-se aqui o vínculo indissolúvel entre ‘real’ e o ‘mítico’ na geografia do sertão.” (MONTEIRO, 2006, p. 51).

Nessa medida, o que Monteiro explicita é que há no romance o entrelaçamento entre um sertão geográfico pautado na geografia real e um sertão simbólico, desenhado no texto a partir da força criadora do escritor.

Essa transgressão da realidade geográfica pode ser entrevista em células pontuais da narrativa, como é o caso da travessia do liso do Sussuarão. Como Monteiro ressalta, o liso parece um caso típico de criação: “[...] uma criação para refletir um estado de espírito – ora dificultoso em demasia de ser atravessado ora sem maiores dificuldades – mas como que se colocando dentro dos limites lógicos de verossimilhança.” (MONTEIRO, 2006, p. 54).

Para Bolle, o liso é a personificação do espaço extremo: “Extremo, no sentido geográfico [...] Extremo, no sentido existencial do lugar onde o ser humano é posto à prova [...]. E extremo, no sentido simbólico, representando os limites do conhecimento [...]” (BOLLE, 2004, p. 67).

Nesse espaço, os jagunços tentaram duas travessias. A primeira, sob o comando de Medeiro Vaz é uma tentativa frustrada. Esse momento da narrativa, o narrador descreve da seguinte forma: “o Liso do Sussuarão não concedia passagem a gente viva, era o *raso* pior havente, era um escampo dos infernos” (ROSA, 2006, 34. Grifo no original). Nessa travessia os jagunços sofrem todos os tipos de mazelas e perrengues, desde sede, doenças, raiva, desespero, até a fome extrema, em que, descontrolados pela atmosfera do lugar, e para sanar a enorme fome, terminam matando, assando e comendo um animal que confundiram com um macaco, mas que, na verdade, era homem humano: “[...] enquanto estavam ainda mais assando, e manducando, se soube, o corpudo não era bugio não, não achavam o rabo. Era um homem humano, morador, um chamado José dos Alves!” (ROSA, 2006, p. 54).

A segunda travessia do liso acontece quando Riobaldo já está na frente da chefia do bando. Dessa vez, alcançam êxito, atravessando em nove dias. Mesmo assim, a descrição desse espaço não deixa de ser a projeção do extremo: “O que era, no cujo interior, o Liso do Sussuarão? –

era um feio mundo, por si, exagerado. O chão sem se vestir, que quase sem seus tufos de capim seco em apraz e apraz, e que se ia e ia, até não-onde a vista se achava e se perdia.” (ROSA, 2006, p. 508).

Perguntamos o que mudou para que o efeito da segunda travessia fosse o resultado feliz. Respondemos: a disposição de espírito. Riobaldo acreditava estar investido do demônio, proveniente do pacto tratado nas Veredas-Mortas. Tanto é que na entrada do raso ordenou que o bando se desfizesse das cargas de mantimentos, dos bois que carreavam, e adentraram o liso sem esses recursos, para nove dias depois saírem nos fundos da fazenda do Hermógenes.

Nesse âmbito, a espacialidade da narrativa se conota, conjugando-se aos sentimentos do narrador. A paisagem mais que física e inventada, é subjetivada. A composição ficcional coloca em um mesmo espaço, a psicologia do personagem e a espacialidade retratada no texto. O escritor tece uma rede de sentidos cujo efeito estético se desmancha na espacialidade do sertão enquanto marca subjetivada da personalidade do narrador.

Elemento dinâmico e significativo, o espaço é um componente tão fundamental quanto as outras estruturas formais do texto. Podemos inferir pelo exemplo acima que, nesse romance, o espaço dá vida e significado à narrativa.

Essa maneira de pensar o espaço, e percebê-lo como um elemento dinâmico cuja ação e personagens estão imbricados para formar uma unidade, se aproxima do conceito de ambientação proposto por Osman Lins em texto seminal. Esse autor escreve que “[...] por ambientação, entenderíamos o conjunto de processos conhecidos possíveis, destinados a provocar na narrativa, a noção de um determinado ambiente.” (LINS, 1976, p. 77). Nesse sentido, o espaço define-se como denotativo, e o ambiente conotativo, ou seja, o ambiente é o espaço caracterizado, em que ação e personagens são vetores que se entrecruzam.

Em certa medida, o conceito de ambientação teorizado por Osman Lins vem ao encontro da nossa imagem do sertão rosiano como protagonista do texto. Parece que é através da espacialidade criada por Guimarães Rosa que os outros elementos textuais vão cada um compondo o seu espaço. A espacialidade unifica o romance: o sertão é o resultado da projeção textual como um todo.

Nesse liame, é possível falar de ambientação dissimulada, definição proposta por Osman Lins como vetor de ação/personagem que

dissimulam os dois procedimentos estéticos em si. Considerando que a “[...] ambientação dissimulada [é aquela que] exige a personagem ativa: o que a identifica é um enlace entre o espaço e a ação.” (LINS, 1977, p. 84), não parece insensato inferir que Riobaldo, ao narrar o sertão, e ao viver os conflitos existenciais, físicos, psicológicos e sensoriais, o personagem-protagonista se dobra sobre o próprio sertão. Na condição de narrador-protagonista (aquele que pratica e reflete a ação), e na medida em que ele próprio se identifica com o sertão, em nossa percepção, ele assume todas as condições para suportar em si o reflexo desse universo pontual do qual fala com tanta propriedade. Espelho de si mesmo, e espelho do seu mundo.

Seguindo a teorização de Osman Lins para sustentar nossa posição “[...] assim é: atos da personagem, nesse tipo de ambientação, vão fazendo surgir o que a cerca, como se o espaço nascesse dos seus próprios gestos.” (LINS, 1977, p. 84), tomemos a seguinte passagem do romance, que ao mesmo tempo narra e descreve o encontro de Riobaldo com a meretriz Nhorinhá, de modo que ação e descrição vão compondo o encontro e o cenário em volta:

Digo: outro mês, outro longe – na Aroerinha fizemos paragem. Ao que, num portal, vi uma mulher moça, vestida de vermelho, se ria. – “Ô moço da barba feita...” – ela falou. Na frente da boca, ela quando ria tinha os todos dentes, mostrava em fio. Tão bonita, só. Eu apeei e amarrei o animal num pau da cerca. Pelo dentro, minhas pernas doíam, por tanto que desses três dias a gente se sustava de custoso varar: circunstâncias de trinta léguas. Diadorim não estava perto, para reprovar. De repente, passaram, aos galopes e gritos, uns companheiros, que tocavam um boi preto que iam sangrar e carnear em beira d’água. Eu nem tinha começado a conversar com aquela moça, e a poeira forte que deu no ar ajuntou nós dois, num grosso rojo avermelhado. Então eu entrei, tomei um café coado por mão de mulher, tomei refresco, limonada de pêra-do-campo. Se chamava Nhorinhá. Recebeu meu carinho no cetim do pelo – alegria que foi, feito casamento, sponsal. Ah, a mangaba boa só se colhe já caída no campo, de baixo... Nhorinhá. Depois ela me deu de presente uma presa de jacaré, para traspasar no chapéu, com talento contra mordida de cobra; e me mostrou para beijar uma estampa de santa, dita milagrosa. Muito foi. (ROSA, 2006, p. 33)

Percebemos que o espaço aparece na medida em que o narrador-personagem articula a narração com a descrição. O movimento da cena está intimamente ligado com a descrição do espaço e da percepção subjetiva do narrador em relação ao espaço narrado. Acompanhemos algumas de

suas inúmeras definições subjetivas, que dá ao sertão, entre as diversas páginas do romance:

“Sertão. O senhor sabe: sertão é onde manda quem é forte, com as astúcias. Deus mesmo, quando vier, que venha armado! E bala é um pedacinhozinho de metal [...]” (ROSA, 2006, p. 19)

“Sertão. Sabe o senhor: é onde o pensamento se forma mais forte do que o poder do lugar. Viver é muito perigoso [...]” (*idem*, p. 25)

“Sertão: estes seus vazios. O senhor vá. Alguma coisa, ainda encontra.” (Rosa, 2006, p. 31)

“O sertão é do tamanho do mundo.” (*idem*, p. 73)

“Sertão é isto, o senhor sabe: tudo incerto, tudo certo. Dia da lua. O luar que põe a noite inchada.” (*idem*, p. 156)

“Sertão é isto: o senhor empurra para trás, mas de repente ele volta a rodear o senhor dos lados. Sertão é quando menos se espera, digo.” (*idem*, p. 286)

“O sertão nunca dá notícia.” (*idem*, p. 306)

“Sertão é o sozinho. Compadre meu Quelemém diz: que eu sou muito do sertão? Sertão: é dentro da gente.” (*idem*, p. 309)

“O sertão é sem lugar.” (*idem*, p. 354)

“Mas o sertão era para, aos poucos e poucos, se ir obedecendo a ele; não era para à força se compor.” (*idem*, p. 375)

“Sertão, – se diz –, o senhor querendo procurar, nunca não encontra. De repente, por si, quando a gente não espera, o sertão vem.” (*idem*, p. 381)

“Só que o sertão é grande ocultado demais.” (*idem*, p. 505)

“Mas o sertão está movimentante todo-tempo – salvo o que o senhor não vê; é que nem braços de balança, para enormes efeitos de leves pesos [...]” (*idem*, p. 517)

“Porque o sertão se sabe só por alto. Mas, ou ele ajuda com enorme poder, ou é traíçoeiro muito desastroso.” (*idem*, p. 532)

“Sertanejos, mire veja: o sertão é uma espera enorme.” (*idem*, p. 575)

Ainda que os fragmentos acima, retirados de várias partes do romance, estejam deslocados de seu contexto, mesmo assim, colocados soltos, confirmam a nossa percepção, de que o espaço do sertão se dilui na subjetividade de Riobaldo e vice-versa. Ao afirmar que o sertão é dentro da gente, ele não estaria confirmando essa dimensão? Ao postular que o sertão é uma espera enorme, ele não estaria pondo no seu interlocutor a enorme esperança para a pergunta crucial da narrativa, se ele vendeu ou não sua alma, pactário?

Ao declarar que no sertão manda quem é forte, com as astúcias, ele não estaria desmontando o retrato do Brasil na oposição secular entre de um lado os chefes fazendeiros donos do poder e do outro o povo, grande massa subalterna? Ao declarar que o sertão nunca dá notícia, não seria uma provocação àquelas pessoas que escrevem sobre o sertão sem ter convivido, de fato, com esse espaço, construindo no papel uma escrita sem alma? Ao declarar que o sertão é do tamanho do mundo, ou ainda que o sertão é sem lugar, ele não estaria expondo que essa história, a qual narra, por ser tão ímpar e significativa, o cenário dela poderia acontecer em qualquer outra parte do mundo?

São indagações que pertinentes, quando colocadas por um romancista que escreve com a alma, fruto de seu conhecimento afetivo sobre o sertão.

Isso que o próprio romancista salientou em entrevista a Günter Lorenz e que Marli Fantini reproduz em seu texto, com a qual podemos referendar nosso ponto de vista: “E este pequeno mundo do sertão, este mundo original e cheio de contrastes, é para mim o símbolo, diria mesmo

o modelo de meu universo. [...]” (LORENZ *apud* FANTINI, 2003, p. 42). Esse aspecto é corroborado pelo fato de que o romancista “[...] recolhia material conscientemente, através de cartas, conversas, informantes e viagens pelo sertão.” (WARD, 1984, p. 18).

O protagonista Riobaldo narra sobre o seu universo, um universo que realmente conhece. Em sua narração, o espaço se confunde com o próprio narrador, criando a dinamicidade da ambientação dissimulada. Para dimensionar a representatividade de Diadorim em sua vida “[...] quem lhe ensinou a apreciar essas as belezas sem dono.” (ROSA, 2006, p. 26), Riobaldo usa a descrição do espaço físico do cerrado, com sua fauna e flora, para sugerir, sem falar abertamente, o amor que nutre pelo amigo:

O senhor vá lá, verá. Os lugares sempre estão aí em si, para confirmar. Muito deleitável. Claráguas, fonte, sombreado e sol. Fazenda Boi-Preto [...] mais antes do Campo Azulado, rumo a rumo com o Queimadão. Aí foi em fevereiro ou em janeiro, no tempo do pendão de milho. Trêsmente: que com o capitão-do-campo de prateadas pontas, viçoso no cerrado; o aniz enfeitando suas moitas; e com florzinhas as dejaniras. Aquele capim-marmelada é muito restível, redobra logo na brotação, tão verde-mar, filho o menor chuvisco. De qualquer pano de mato, de de-entre quase cada encostar de duas folhas, saíam em giros as todas as cores de borboletas [...]. Beiras nascentes do Urucúia, ali o poví canta altinho. E tinha o xexém, que tintipiava de manhã no rervoredo, o sací-do-brejo, a doidinha, a gangorrinha, o tempo-quente, a rola-vaqueira [...] e o bem-te-vi que dizia, e araras enrouquecidas. Bom era ouvir o môm da vaca devendo seu leite [...]. Ia dechover mais em mais. Tardinha que enche as árvores de cigarras – então, não chove. Assovios que fechavam o dia: o papa-banana, azulejo, a garricha-do-brejo, o suirirí, o sabiá-ponga, o grunhatá-do-coqueiro... *Eu estava todo o tempo quase com Diadorim* (ROSA, 2006, p. 28, grifo nosso).

Notemos que a afecção amorosa que Riobaldo sente pelo jagunço Diadorim se compõe e se decompõe de acordo com que o narrador descreve e desfia a paisagem natural. Desse modo, o enlevo amoroso se projeta na natureza: é esse espaço que demonstra a significância do amor culposo que o narrador sente por um ser cujo gênero pressupõe semelhante. Ocorre então uma sobreposição entre a camada topográfica e o elemento afetivo: a descrição imersa na narração que cria o espaço formal necessário e consegue transmitir e externar através dessa operação estilística o que o personagem sente internamente.

Essa sugestão afetiva possui seus precedentes no lugar chamado Guararavacã do Guaicuí, onde o narrador explicita que seus destinos foram fechados, pois ali ficara sabendo que amava Diadorim, de amor mesmo. E para descrever esse sentimento forte que o arrebatou, Riobaldo o delinea por meio da descrição do ambiente:

Mas foi nesse lugar, no tempo dito, que meus destinos foram fechados. Será que tem um ponto certo, dele a gente não podendo mais voltar para trás? Travessia de minha vida. Guararavacã – o senhor veja, o senhor escreva... Aquele lugar, o ar. Primeiro, fiquei sabendo que gostava de Diadorim – de amor mesmo amor, mal encoberto em amizade... Melhor alembro. Eu estava sozinho, num repartimento dum rancho, rancho velho de tropeiro... O rancho era na borda-da-mata. De tarde, como estava sendo, esfriava um pouco, por pejo de vento – o que vem da Serra do Espinhaço – um vento com todas as almas... Me deu saudade de algum buritizal, na ida duma vereda em capim tem-te que verde; saudade dos Gerais. O senhor vê: o remôo do vento nas palmas dos buritis todos, quando é ameaço de tempestade. Alguém esquece isso? O vento é verde. Aí, no intervalo, o senhor pega o silêncio põe no colo. Eu sou donde eu nasci. Sou de outros lugares. Mas, lá na Guararavacã, eu estava bem. (ROSA, 2006, p 289-290).

Observamos através desse exemplo como o escritor consegue transmitir a força de um sentimento interno, incrustado na alma, como o amor, por intermédio de um elemento narrativo – a descrição. Guimarães Rosa aprimora esse elemento, tornando-o capaz de comunicar ao leitor o estado passional que o narrador vem sofrendo nesse ponto da narrativa. Com essa mirada estilística, ele traça, então, uma aproximação entre o leitor e os sentimentos do narrador. Conseguimos escutar o ressoar da paisagem, o remôo do vento um vento com todas as almas, a saudade dos buritizais, e somos levados tola e ingenuamente a desenvolver a imagem esclarecedora de pegar o silêncio e pô-lo no colo, com a sofisticação dessa descrição de que o vento é verde: um conjunto de ideias com as quais o escritor consegue transmitir a dimensão do amor entre Riobaldo e Reinaldo-Diadorim. Nesse sentido, a ambientação do espaço físico, a dissimulação das ideias contidas nesse parágrafo revelador, acentuam nossa percepção, de que a espacialidade nessa obra detém-se como sua pedra angular.

No desenrolar da narrativa o sertão se assume na estilização do espaço permeando-o na intimidade da personagem de onde aflora. O espaço toma forma por meio das ações da personagem intercalando-se com as descrições dos lugares que atravessa. O âmago desse imbricamento é

uma linguagem estilizada que consegue inventar um sertão sem ferir seu real. Por conseguinte, interfere na realidade geográfica sem desbotá-la. Guimarães Rosa recria o sertão sem apagar a imagem que lhe cabe. Ele, extraordinariamente, a acentua. É isto que deixa a crítica boquiaberta: o leitor vai ao sertão, e o encontra. Simplesmente, ele está lá. Nos causos dos mais velhos, nas memórias sobre espera-de-onça, nas histórias sobre valentões transmitidas oralmente.

Todas essas pistas nos conduzem para a suspeita de que a espacialidade assume a condição de uma das forças fundamentais na composição estilística desse romance. Aqui, o espaço não é um elemento secundário, mas, pelo contrário, é a própria voz de Riobaldo. Elemento que salta das memórias e das entranhas do narrador criando espaços que são, virtualmente, espaços da alma e da disposição de espírito de Riobaldo.

Conclusão: do verbete [nonada] ao verbete [travessia], o sertão como pedra angular

Para concluir nossa abordagem, tomamos uma expressão da estudiosa Marisa Martins Gama-Khalil da Universidade Federal de Uberlândia. Ela diz que os espaços de Rosa são espaços do devir, uma terceira margem, colocada ali, entre o real e o imaginário – o lugar próprio da invenção de um espaço. Gama-Khalil aponta que Michel Foucault afirma a condição do espaço como o ser da linguagem. Nesse liame, acreditamos que no romance de Rosa, o sertão se assume como o ser da narrativa. Sendo o sertão uma convergência do espaço, não parece perigoso defender a ideia de que o romance rosiano se unifica na dimensão dessa espacialidade.

Podemos trazer para essa acepção o conceito de heterotopia proposto por Foucault num pequeno ensaio intitulado “Outros espaços”. A heterotopia diz respeito a um espaço que existe realmente, e que, porém, também não está lá. Essas duas condições instauram o paradoxo entre o real e o imaginário, assim como o espelho, que nos reflete onde não estamos, mas o que vemos realmente é a nossa imagem (FOUCAULT, 2009). Conforme Gama-Khalil sintetiza, as heterotopias são “[...] espaços justapostos e ao mesmo tempo dispersos, que unem o próximo do distante, o contínuo do descontínuo.” (GAMA-KHALIL, 2010, p. 225).

Na medida em que o sertão rosiano é uma plataforma imaginária que se sobrepõe ao sertão real, um palimpsesto que reescreve o próprio

sertão, que fala do sertão por meio da linguagem literária, ou seja, reinventa sem apagar, transforma sem modificar, torna contínuo o que é descontínuo, aproxima o que está distante, parece que, nesses termos, o sertão rosiano goza do sentido de heterotopia trabalhado por Foucault. É sempre um devir, como diz Gama-Khalil, uma terceira margem, um espaço intermediário, que na forma estilística alcança sua dimensão espacial quando justapõe a unidade da obra na sua totalidade.

O estudioso Joseph Frank, abordando o espírito da modernidade, lançou um novo olhar sobre o estudo a respeito da dinâmica espacial. Em sua reflexão, ele salienta que o romance moderno caminha para a espacialização de sua forma. Seu argumento aponta que esta é uma condição dos tempos modernos figurada pela simultaneidade das ações no espaço e no tempo. Segundo Frank “[...] isso significa dizer que cabe ao leitor apreender suas obras espacialmente, em um momento de tempo, antes que em uma sequência.” (FRANK, 2003, p. 227). Pulsa em nós a [in]certeza de que *Grande Sertão: Veredas*, além do título explicitamente evocador do espaço, toda dinamicidade interna ao romance converge para a afirmação desse estudioso. Assim, como Frank percebeu que no *Ulisses* de Joyce o ponto basilar do romance é a cidade de Dublin e, conseqüentemente, espaço; depois do trajeto investigativo que traçamos, não parece equivocado assomarmos que o ponto basilar do romance rosiano é o sertão, ou seja, espaço.

Por último, gostaríamos de destacar dois pontos que nos chamaram a atenção e que, ironicamente, a ideia que margeia essa duplicidade desemboca em espaço. O romance inicia-se com uma palavra de caráter ambíguo. A terminologia [*nonada*] que no dicionário de verbetes define-se por bagatela, ninharia, pouca coisa. A expressão foi extraída, provavelmente, das páginas do exemplar de *Os Sertões* que Guimarães Rosa possuía, uma vez que nessa obra fundamental da literatura brasileira existe uma referência explícita sobre a palavra [*nonada*] (CUNHA, 1954, p. 161).

Nonada é a primeira palavra do romance, aparecendo logo após o travessão, que indica o interstício de uma conversa. A palavra aparece sozinha, como uma frase autossuficiente, manchada pelo toque mágico de uma fala que diz o que parece não-dito, através dum ato de criação: origina o que furtivamente se encena nesse espaço: a fala do narrador. Esse vocábulo desprezioso esconde em sua forma escrita um caráter duplo e ambivalente. Como se o romance se originasse no nada, no vazio, e desse

espaço vazio fosse se preenchendo com a espacialidade que emerge das memórias de Riobaldo. Afinal, o vazio não deixa de ser espaço – um espaço sem espaço. E que, no imaginário sobre as origens, esse vazio possui toda a carga mitológica do vazio primordial. Como uma pulsão que (re)inventa o ato de dar a Vida através da palavra, transfigurado no pacto diabólico (dúvida ou razão de Riobaldo?) subjacente dos enredos místicos orientais que atam o princípio e o fim num único laço (o Yin-Yang); visualizado no campo teórico pelo tratamento dado pela ciência ao ato primordial de criação (o Big-Bang); ou no espaço metafísico advindo da retórica bíblica: “No princípio, Deus criou o céu e a terra” (BÍBLIA DE JERUSALÉM, Gênesis 1-1, p. 33), que se propala no seu duplo encontrado nos relatos do evangelista João “No princípio era o Verbo e o Verbo estava com Deus e o Verbo era Deus.” (BÍBLIA DE JERUSALÉM, Evangelho segundo São João 1-1, p. 1842.), que transpõe à Palavra Literária a magia que envolve a gestação.

Nonada: sob esse duplo híbrido, em cuja estrutura gramatical se esconde um signo espacial revela o brilhantismo e a acuidade do trabalho estilístico desenvolvido pelo escritor para dar vivacidade a sua escritura. Dessa palavra uma gesta-se a espacialidade do sertão rosiano nessa obra.

Esse espaço alcança sua magnitude somente na derradeira palavra do romance – [*travessia*] – que por sinal, emblemática como a primeira. Aliás, a travessia se faz o signo do romance. Toda narrativa discorre sobre travessias. E entre elas, a travessia do herói Riobaldo, percorrendo o sertão rosiano. Travessia, como signo linguístico, carrega em si o significado de espaço – o espaço em movimento, o espaço sendo percorrido. Ou seja, o espaço sempre movente do próprio romance – em que narração e descrição, ação e personagem, atravessam a narrativa juntas.

Do signo *nonada* (verbeta inicial) ao signo *travessia* (verbeta final) – vocábulos sistematicamente colocados sozinhos no espaço da frase e por si mesmos autônomos – retrata não só a dimensão perfeccionista do romancista, como também reflete que o tema central dessa composição literária, em termos estilísticos, é o sertão e suas inúmeras travessias. Sertão aqui, significado como espaço. Um espaço pontual e local, mas, paradoxalmente, universal, pois na pena de Guimarães Rosa ganha a dimensão dos grandes romances da humanidade.

E o símbolo do infinito – graficamente na forma de um oito em posição deitada –, disposto como último elemento de toda a narrativa,

depois do derradeiro ponto, atando uma ponta na outra, ligando o espaço primeiro no espaço último do romance, num todo unificado e cíclico, simplesmente é o riso irônico do romancista diante das travessias infinitas e intermináveis, da crítica, sempre perplexa.

Referências Bibliográficas

BÍBLIA. Português. *Bíblia de Jerusalém*. Direção editorial: Paulo Bazaglia. São Paulo: Paulus, 1998. Gênesis 1-1.

_____. Português. *Bíblia de Jerusalém*. Direção editorial: Paulo Bazaglia. São Paulo: Paulus, 1998. Evangelho de São João 1-1.

BOLLE, Willi. *Grandesertão.br: o romance de formação do Brasil*. 1. ed. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2004.

BORGES FILHO, Oziris. *Espaço e literatura: introdução à topoanálise*. Franca: Ribeirão, 2007.

BOURNNEUF, Roland & QUELLET, Real. *O universo do romance*. Tradução José Carlos Seabra Pereira. Coimbra: Almedina, 1976.

CANDIDO, Antônio. O homem dos avessos. In: *Tese e antítese*. 2 ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1967.

CUNHA, Euclides da. *Os sertões*. 23 ed. Rio de Janeiro: Paulo de Azevedo, 1954.

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

FOUCAULT, Michel. Outros espaços. In: *Literatura e pintura, música e cinema*. Organização e seleção de textos: Manuel Barros da Motta. Tradução: Inês Autran Dourado Barbosa. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

FRANK, Joseph. A forma espacial na literatura moderna. Tradução Fábio Fonseca de Melo. *Revista USP*, São Paulo, nº 58, p. 225-241, julho/agosto de 2003. In: <http://www.oziris.pro.br/atividades_posGraduacao_.asp?cod=11>. Acessado em 21/07/2013.

GALVÃO, Walnice Nogueira. *As formas do falso*. São Paulo: Perspectiva, 1986.

GHAMA-KHALIL, Marisa Martins. O lugar teórico do espaço ficcional nos estudos literários. *Revista ANPOLL*, Volume 1, nº 28, 2010. In: <www.oziris.pro.br/atividades_posGraduacao_.asp?cod=11>.

anpoll.org.br/revista/index.php/revista/article/view/166/179>. Acessado em 22/07/2013.

LINS, Osman. *Espaço romanesco e ambientação*. São Paulo: Ática, 1976. <www.oziris.pro.br/atividades_posGraduacao_.asp?cod=12>. Acessado em 22/07/2013.

MONTEIRO, Carlos Augusto Figueiredo. O espaço iluminado no tempo volteador. *Estudos Avançados*, 2006. <<http://www.revistas.usp.br/eav/article/view/10175/11762>>. Acessado em 24/07/2013.

ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. 1. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

_____. *Primeiras estórias*. 5. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1969.

TOMACHEVSKI, Boris. Temática. In: TODOROV, Tzvetan. *Teoria da literatura: textos dos formalistas russos*. Tradução Roberto Leal Ferreira. São Paulo: UNESP, 2013.

VIGIANNI, Alan. *Itinerário de Riobaldo Tatarana*. Belo Horizonte: Comunicação; Brasília: INL, 1974.

WARD, Teresinha Souto. Introdução. In: *O discurso oral em Grande sertão: veredas*. São Paulo: Duas Cidades; Brasília: INL, Fundação Nacional Pró-Memória, 1984.