

CLÓVIS FRANÇA MAGALHÃES

**O REMEXER DOS LUGARES: ESPAÇOS NA OBRA
*GRANDE SERTÃO: VEREDAS***

Dissertação apresentada à Universidade Federal de Viçosa, como parte das exigências do Programa de Pós-graduação em Letras, para obtenção do título de *Magister Scientiae*.

Orientador: Angelo Adriano Faria de Assis

**VIÇOSA - MINAS GERAIS
2019**

**Ficha catalográfica preparada pela Biblioteca Central da
Universidade Federal de Viçosa - Campus Viçosa**

T

M188r
2019 Magalhães, Clóvis França, 1985-
 O remexer dos lugares : espaços na obra Grande Sertão: Veredas /
 Clóvis França Magalhães. - Viçosa, MG, 2019.
 109 f. ; 29 cm.

Orientador: Angelo Adriano Faria de Assis.
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Viçosa.
Referências bibliográficas: f. 107-109.

1. Espaço na literatura. 2. Rosa, João Guimarães, 1908-1967.
Grande sertão : veredas. 3. Literatura brasileira. 4. Características
nacionais brasileiras na literatura. I. Universidade Federal de Viçosa.
Departamento de Letras. Programa de Pós-Graduação em Letras.
II. Título.

CDD 22. ed. B869

CLÓVIS FRANÇA MAGALHÃES

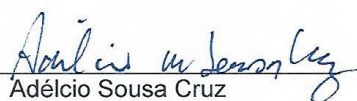
**O REMEXER DOS LUGARES: ESPAÇOS NA OBRA
GRANDE SERTÃO: VEREDAS**

Dissertação apresentada à
Universidade Federal de Viçosa,
como parte das exigências do
Programa de Pós-Graduação em
Letras, para obtenção do título de
Magister Scientiae.

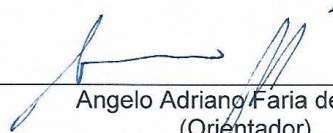
APROVADA: 28 de março de 2019.



Mônica Fernanda Rodrigues Gama



Adélcio Sousa Cruz



Angelo Adriano Faria de Assis
(Orientador)

À Jane, minha mulher, a quem dediquei toda minha vida...

AGRADECIMENTOS

No espaço do agradecimento cabem todas as pessoas que de maneira direta ou indireta tornaram melhor a travessia para realização deste trabalho. Amigos e familiares que são uma terceira margem de incentivos, consolos, proteções, ajudas, e tornaram-se espaços de amor...

A Deus, em quem confio e espero, por me ensinar o tempo de cada coisa. Por me proteger nas estradas noturnas rumo a Viçosa e pela eterna presença de Pai...

À família, em especial a minha Vó, Maria José (*in memoriam*) e minha mãe, Tecíula, mulheres semianalfabetas que me incentivaram a estudar e a mudar o rumo das nossas histórias. Aos meus irmãos, Carla, Eduarda e Gustavo que, mesmo distantes fisicamente, me acompanham e me motivam a crescer.

À Jane, minha esposa, companheira, revisora profissional, “co-orientadora” e parceira de todas as horas. Obrigado, **Neguinha**, por compreender as ausências e por estar sempre torcendo por mim. Sem suas leituras, sugestões, correções, formatações... este trabalho não sairia. Como sempre você me completa em tudo. É meu espaço de amor.

A todos da Escola Estadual Professora Maria Damázio de Barros Menezes nas pessoas das diretoras Marta e Penha pelo incentivo amigo e pela organização de horários. Na falta de incentivo público para a formação continuada do professor, vocês são exemplos de que o companheirismo e amizade podem colaborar com uma educação de qualidade para nossos alunos que tanto me apoiaram e compreenderam os cansaços...

A todos da escola Clovis Salgado, na pessoa da diretora Jane Biccas, onde a amizade e apoio foram fundamentais.

A João Guimarães Rosa que me ensinou a olhar de forma artística para os espaços sociais e políticos de Minas Gerais e do Brasil.

Ao Professor Angelo Adriano pela orientação não cartesiana, pela paciência, pelas leituras atentas do trabalho e sugestões. Além disso, pela liberdade e credibilidade que me mostraram que o importante é o meio da travessia, pois é fazendo o trajeto em correntezas calmas e bravias que se aprende a controlar o barco...

Ao Programa de Pós-Graduação em Letras da UFV e aos professores Ângelo, Dirceu Magri, Joelma Siqueira, Gerson Roani, Gracia Gonçalves, Sirlei Dudalski e Luiz Carlos Moreira da Rocha que me ajudaram a ampliar minha visão de mundo a partir da literatura. Obrigado!

Ao professor **Dr. Adélcio de Sousa Cruz** pelas valiosas contribuições na qualificação e defesa e a professora **Dra. Mônica Fernandes Rodrigues Gama** por compor a banca examinadora, pela disponibilidade e por compartilhar os conhecimentos adquiridos em anos de pesquisa sobre Guimarães Rosa.

Aos funcionários do Departamento de Letras da Universidade Federal de Viçosa, em especial à Adriana Gonçalves pela simpatia, gentileza e pelo acolhimento no departamento e ao Ralph de Oliveira pela solicitude. Obrigado!

Aos colegas de turma, Mariana, Marcella, Cleonice, Lilian e André, pela equipe de ajuda e companheirismo que formamos. Vocês me acolheram na instituição e muito me ajudaram... espero reencontrar vocês, sempre!

Ao Hostel Sefiroh e a dona Cláudia Vidigal pela acolhida aconchegante. Foi onde renovei as energias nas idas e vindas. Energias físicas e espirituais, pois é um lugar de luz. Obrigado!

A todos os meus amigos que tornaram a travessia não menos fácil, mas leve e fabulosa. Obrigado! Como diz Riobaldo: "amizade dada é amor".

RESUMO

MAGALHÃES, Clóvis França, M.Sc., Universidade Federal de Viçosa, março de 2019.
O Remexer dos lugares: espaços na obra Grande Sertão: Veredas. Orientador:
Ângelo Adriano Faria de Assis.

Este trabalho pretende estabelecer relações entre história, geografia e as teorias do espaço literário na obra *Grande Sertão: Veredas* (1956) de João Guimarães Rosa. Para se lançar uma visão holística sobre a composição rosiana, o espaço é abordado a partir de quatro categorias literárias: i) *representação do espaço* para tratar dos aspectos físicos e de organizações sociais revelados pelo sertão; ii) *espaço como focalização* no qual Riobaldo é apresentado como um espaço de memória e de reconstrução do passado, ou seja, espaço visto (jovem jagunço em aventuras físicas e amorosas), e espaço vidente (ex-jagunço, narrador, rico, velho a reconstruir sua vida pela narração); iii) *espaço como linguagem*, categoria de maior elaboração formal na qual a linguagem é o espaço dela mesma, autorreferencial e reveladora; iv) *espaço como forma de estruturação textual* no qual a grande extensão da obra se torna um lugar de criação e de perdição do leitor. Assim, conclui-se que essas categorias colaboram para uma leitura mais ampliada da obra, como partes de um quebra-cabeça que só fazem sentido no todo. Logo, o leitor deve reconhecer o espaço do narrador, o da linguagem, o representando e a sua estruturação em obra para ampliar sua leitura e se tornar um organizador dessas categorias, pois, ao descobrir seu espaço, ele não se torna um sujeito passivo que é conduzido pelo narrador e enganado pelas ocultações da estrutura e da linguagem, porém, um agente que aprende que a geografia do sertão é imprecisa e constantemente modificada por quem se localiza; que o ponto de vista do narrador pode ser ampliado pelas lacunas daquilo que ele não diz; que a linguagem só trata da realidade quando não é documental e se reinventa no fazer artístico; e, por fim, que uma obra pode ser um espaço desmontado sempre e à espera de uma reconstrução. Enfim, trata-se de um romance de aprendizagem, no qual o leitor interage com as incertezas e dúvidas do narrador e faz uma travessia autônoma, sempre esclarecedora e de conhecimento dos dilemas humanos.

Palavras-chave: Espaço. Sertão. Narrador. Linguagem. Espaço-obra. Leitor.

ABSTRACT

MAGALHÃES, Clovis France, M.Sc., Universidade Federal de Viçosa, March, 2019.
The Remexer of places: spaces in the Grande Sertão: Veredas. Advisor: Ângelo Adriano Faria de Assis.

This work intends to establish relations between history, geography and the literary theories of space in *Grande Sertão: Veredas* (1956) by João Guimarães Rosa. In order to launch a holistic view about Rosa's work, space is approached from four literary categories: i) *representation of the space* to deal with the physical aspects and social organizations revealed by the sertão; ii) *space as a focus* in which Riobaldo is presented as a space of memory and reconstruction of the past, that is, space seen (young jagunço in physical and amorous adventures), and seer space (ex-jagunço, narrator, rich, old to rebuild his life by narration); iii) *space as language*, category of greater formal elaboration in which language is its own self-referential and revealing space; iv) *space as a form of textual structure* in which the great extent of the work becomes a place of creation and perdition of the reader. Thus, it is concluded that these categories collaborate for a more extended reading of the work, as parts of a puzzle that only make sense in the whole. Therefore, the reader must recognize the space of the narrator, that of the language, the representing and its structuring in the work to enlarge its reading and become an organizer of these categories, because, in discovering its space, it does not become a passive subject who is led by the narrator and deceived by the occultations of structure and language, but an agent who learns that the geography of the sertão is inaccurate and constantly modified by who is located; that the narrator's point of view can be amplified by the gaps in what he does not say; that language only deals with reality when it is not documentary and reinvents itself in the artistic making; and, finally, that a work can be a dismantled space always and waiting for a reconstruction. Finally, it is a novel of learning, in which the reader interacts with the uncertainties and doubts of the narrator and makes an autonomous, always enlightening crossing of knowledge of human dilemmas.

Keywords: Space. Sertão. Storyteller. Language. Space-work. Reader.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	9
CAPÍTULO 1.....	15
REVISÃO BIBLIOGRÁFICA: GEOGRAFIA E HISTÓRIA NO <i>GRANDE SERTÃO:</i> <i>VEREDAS</i>	15
1.1 Fortuna crítica sobre o espaço pelo viés histórico e geográfico no GS: V.....	16
1.2 Relações entre literatura, geografia e história: espaços imbricados.....	30
1.2.1 Geohistória; Geocrítica e Geopoética.....	33
CAPÍTULO 2.....	37
CONCEPÇÕES ESPACIAIS E O ESPAÇO DO <i>GRANDE SERTÃO: VEREDAS</i>	37
2.1 Representação do espaço.....	38
2.2 Espaço como focalização.....	50
2.3 Espaço como linguagem.....	57
CAPÍTULO 3.....	81
ESPAÇO DO LEITOR NO <i>GRANDE SERTÃO: VEREDAS</i>	81
3.1 Espaço do leitor.....	83
3.2 O espaço do leitor no GS: V: “ <i>Mas eu não sabia ler</i> ”.....	87
CONCLUSÃO - É POSSÍVEL?.....	101
REFERÊNCIAS.....	107

INTRODUÇÃO

“O sertão é sem lugar”

Assim como a leitura do *Grande Sertão: Veredas* (1956) é um grande desafio, os estudos sobre a obra são sempre audaciosos, pois ela apresenta uma fortuna crítica extensa e de qualidade. Por outro lado, o tom provocativo de Riobaldo encanta o leitor e desperta no estudioso o desejo pela pesquisa. Este trabalho é fruto do encanto, mas, ao mesmo tempo, do desejo de descobrir mais e de apresentar uma contribuição, por menor que seja, para os leitores e estudiosos dessa obra de enredo curioso e bem construído, de narrador enigmático e misterioso, de uma linguagem inovadora e irreconhecível, de muitas páginas que se transformam em espaço de travessia do leitor e, por fim, de um espaço plural, sertanejo, regional e universal, logo, “o sertão é sem lugar” (ROSA, 2006, p. 354).

É notável o lugar de João Guimarães Rosa e de sua obra na literatura brasileira assim como o seu caráter experimental. Trata-se de uma produção singular que está inserida em um contexto de obras de denúncia social e de miséria em regiões do país. Desse modo, a produção literária, a partir de 1930, apresentou um cenário regional esquecido pelas políticas públicas, cenário de atraso social e nas relações humanas, pois o patriarcalismo e o coronelismo rural mantinham estruturas de desigualdade nas quais a mulher e o pobre trabalhador tinham sua mão de obra explorada e eram destinadas a posições inferiores de nenhuma decisão. Portanto, as características documental e de engajamento político marcavam o período.

Guimarães Rosa não deixa de fazer uma literatura de compromisso social. Isso se verifica no seu empenho em representar as belezas e os problemas de regiões pouco reconhecidas, até mesmo para o próprio estado de Minas Gerais, e em dar voz a personagens socialmente excluídos: crianças, velhos, loucos, cegos, doentes, ignorantes, trabalhadores rurais, jagunços, ou seja, pessoas que apresentam visões diferentes do senso comum do homem simples, adulto e urbano. Contudo, a especificidade do autor está em explorar espaços além da geografia e buscar uma forma ideal para representar, artisticamente, as dubiedades sociais e humanas se isentando de unicidade de visão, mas apresentando as realidades a partir das vozes

do sertão localizado no mapa central do país, porém um espaço sem lugar que envolve também o misticismo, a espiritualidade e a introspecção, pois “o sertão é do tamanho do mundo” (ROSA, 2006, p. 73) e nele tudo cabe. Assim, nesse panorama de produções literárias de denúncia social e de um indivíduo dividido na polarização política do entre guerras, é nesse cenário, “basicamente bipartido, que Guimarães Rosa vai fazer sua aparição, operando como que uma síntese das características definidoras de ambas as vertentes: algo assim como um regionalismo com introspecção, um espiritualismo em roupagens sertanejas” (GALVÃO, 2000, p. 26).

A partir da região localizada entre o norte de Minas Gerais, sudeste de Goiás e sudoeste da Bahia, três estados e três regiões centrais do país, emerge um sertão sem lugar, por isso, a quantidade de topônimos na obra de Guimarães Rosa, ressalta aos olhos de todo leitor que, em uma primeira leitura, se perde na geografia e se engana na possibilidade de encontrá-la no mapa brasileiro até se deparar com espaços inventados no meio do mapa real. Esse espaço criado e inventado pela linguagem se torna um recurso de ficcionalização, mas também de tratar do regional de maneira a descaracterizá-lo e não estigmatizá-lo. Eduardo F. Coutinho reconhece o *não lugar* da linguagem e da geografia na produção rosiana:

Ela tem um componente regionalista, próprio da área do sertão que forma o cenário de suas estórias, mas não constitui obviamente a reprodução fiel de nenhum dialeto específico falado no Brasil. Assim como seus personagens, que trazem a marca regional, mas a transcendem pela dimensão existencial de que são dotados, e o espaço ficcional, que ultrapassa as fronteiras do sertão geográfico, a dicção rosiana é antes o amálgama de vários dialetos existentes no país, a que se somam contribuições quer provenientes de línguas estrangeiras (inclusive o latim e o grego clássico), quer resultantes da própria capacidade do autor de inventar neologismos e construções totalmente novas. (CONTINHO, 2017, p. 25)

Assim, o espaço criado por Rosa é lugar de experimentação e criação. O processo de escrita do autor não se trata de uma subversão ignorante e arbitrária da língua, mas uma potencialização dela para dizer mais, como disse o próprio Guimarães Rosa em entrevista a Arnaldo Saraiva: “respeito muito a língua. Escrever, para mim, é como um ato religioso. E a prova está em que tenho montes de cadernos com relações de palavras, de expressões” (SARAIVA, 2017, p. 43).

A invenção está em todos os níveis e elementos da narração, principalmente na linguagem e na geografia. Por isso, o projeto inicial desta pesquisa previa investigar todos os espaços inventados separadamente dos espaços encontrados em mapa, mas isso não foi possível, pois haveria a necessidade de levantamentos documentais *in loco* (viagens e registros). Além disso, seria um trabalho que exigiria maior tempo de pesquisa para tratar de cada topônimo inventado e verificar a importância deles na narrativa. Ademais, foi preciso também se questionar a relevância dessa exaustiva pesquisa para investigar um espaço que se revela como todo ficcional, por se tratar de uma composição literária, e, ao mesmo tempo, pode ser tomado como representante de espacialidades reais de vivências humanas. Portanto, houve uma mudança no foco da investigação e optou-se por se fazer uma pesquisa bibliográfica para entender, a partir das teorias do espaço literário, as diversas dimensões espaciais, inventadas e reais, internas e externas, apresentadas no *Grande Sertão: Veredas*, obra de lugar-sertão; lugar-narrador lugar-linguagem; lugar-obra e lugar-leitor.

Logo, como se pode observar no primeiro capítulo deste trabalho, há muitos estudos sobre o espaço no *Grande Sertão*, que ora assumem uma posição estritamente da geografia real, ora dão ênfase às pesquisas sociológicas, políticas e históricas desse espaço, ou, por causa do recorte da pesquisa, analisam, isoladamente, o narrador, ou a linguagem, ou o espaço subjetivo, ou os recursos estilísticos e semânticos, ou as questões religiosas e metafísicas... mas não há pesquisas que aliem as diversas posições sobre esse espaço de natureza plural, ou seja, que dão a devida ênfase e que justifiquem a reinvenção dos espaços os quais, aliados aos estudos literários, históricos, geográficos e sociológicos, revelam possibilidades de interpretações da obra a partir do espaço de exclusão, de miséria e de ausência de estado que transcende o realismo da literatura regionalista de 1930, pois é recriado pelos espaços do narrador e de sua linguagem, da obra e sua estruturação textual.

Dessa maneira, o conjunto de leituras do *Grande Sertão: Veredas* forma o *horizonte de expectativas* do leitor, termo criado por Hans Robert Jauss. Além disso, demonstra os diversos aspectos do espaço plural do sertão: telúrico; inventado; político e, principalmente, linguístico e ambíguo. Este último se torna a principal chave de leitura da obra, pois a insere como uma terceira margem entre o real e o ficcional,

ou seja, os novos estudos da Geografia e da História, a partir dos *Annales*, reconheceram a relatividade dos fatos e dos espaços, e acabaram com as distinções do que é real e ficcional, logo, é pouco relevante se a literatura e a história tratam sobre fato ou ficção, pois esses são conceitos que se misturam e se alternam de acordo com o ponto de vista de quem narra. Por esse motivo, surgem nesse contexto os conceitos de *geohistória*; *geocrítica* que envolve o termo *geopoética*, para, interdisciplinarmente, abordar os espaços representados, habitados e transformados na obra *Grande Sertão: Veredas*.

Assim, o fato de várias áreas do conhecimento contribuírem com a análise literária fica esclarecido no primeiro capítulo, principalmente ao se investigar um espaço tão plurissignificativo como o da obra em estudo. Em seguida, no segundo capítulo, para se analisar, holisticamente, o espaço na obra *Grande Sertão: Veredas*, opta-se pelas quatro categorias literárias definidas por Luís Alberto Brandão: i) *representação do espaço* para tratar dos aspectos físicos e de organizações sociais revelados pelo sertão; ii) *espaço como focalização* no qual Riobaldo é apresentado como um espaço de memória e de reconstrução do passado, ou seja, espaço visto (jovem jagunço em aventuras físicas e amorosas), e espaço vidente (ex-jagunço, narrador, rico, velho a reconstruir sua vida pela narração); iii) *espaço como linguagem*, categoria de maior elaboração formal na qual a linguagem é o espaço dela mesma, autorreferencial e reveladora; iv) *espaço como forma de estruturação textual* no qual a grande extensão da obra se torna um lugar de criação e de perdição do leitor.

Essas categorias são apresentadas como um recorte não para engessar as possibilidades de estudo desse espaço, mas para provocar reflexões e ampliar a cancha para outras abordagens espaciais, como é feito no terceiro capítulo. Nessa parte, há a extensão para o espaço do leitor o qual exerce um papel importante de interação e de organização dos demais espaços, logo, o romance se torna um elemento formador de leitores e de compreensão do ser humano. Desse modo, o espaço do leitor é de coautoria, pois o próprio autor divide sua atividade criativa: “a verdade é que a tarefa que me impus não pode ser só realizada por mim” (SARAIVA, 2017, p. 43).

Dessa maneira, para abarcar o grande espaço do sertão, se utilizou autores relevantes no que tange às análises histórica, geográfica, política, social e linguística

da fortuna crítica da obra. Mas também, este estudo fez uso dos conceitos de *geohistória* do historiador francês Fernand Braudel (1949) e da *poética do espaço* do filósofo Gaston Bachelard (1957). Além disso, a categoria *espaço* pode ser abordada por diversas áreas do conhecimento, mas para uma análise literária se empregou as teorias do espaço literário desenvolvidas por Luis Alberto Brandão (2013). Assim, se aliou as teorias do espaço retomadas por Brandão, às concepções sociais e históricas de representação do espaço a partir dos estudos de Antonio Candido (1957, 1959, 1966, 1988); Walnice Nogueira Galvão (1972); Eduardo de Assis Duarte (1998); João Batista de Almeida Costa (2009) e as compreensões fenomenológicas do espaço de Gaston Bachelard (1957). Para análise do espaço do narrador, Walter Benjamin (1936) e Willi Bolle (1990). Sobre os espaços da linguagem, utilizou-se as contribuições de João Adolfo Hansen (2008; 2012) e Mary L. Daniel (1968). Para verificação do espaço como forma de estruturação textual, espaço em obra, resgatou-se as teorias de Joseph Frank (1945); Eric Auerbach (1946); Georges Poulet (1963); José Carlos Garbuglio (1972) e Walnice Nogueira Galvão (1972). Por fim, para compreender o espaço do leitor, usou-se os estudos de Antoine Compagnon (2006) e Regina Zilberman (2009) que retomam os teóricos da estética da recepção, nos anos 60 e 70: Hans Robert Jauss e Wolfgang Iser. Além deles, Michel Butor (1960) e Marisa Lajolo (2004).

Portanto, *Grande Sertão: Veredas* é uma obra sempre aberta a novas leituras, pois trata da vida a partir de um sertão sem lugar, espaço incomum também na linguagem:

Quando escrevo, não penso na literatura: penso em capturar coisas vivas. Foi a necessidade de capturar coisas vivas, junto à minha repulsa física pelo lugar comum (e o lugar-comum nunca se confunde com a simplicidade), que me levou a outra necessidade íntima de enriquecer e embelezar a língua, tornando-a mais plástica, mais flexível, mais viva. (SARAIVA, 2017, p. 42)

Por isso, desde a sua publicação, a obra, pelo seu caráter de inovação espacial, despertou e despertará o interesse em leitores e estudiosos. Contudo, por mais completas que sejam, todas as teorias, as pesquisas e as classificações correm o risco de reduzir as potencialidades da obra a somente um aspecto dela. Logo, como

um espaço de criação e invenção do autor e recriação do leitor (coautor), esse romance de aprendizagem¹ se renova constantemente e funda seu próprio discurso, sua própria teoria de dentro para fora sobre a trajetória de Riobaldo, sobre a trajetória do leitor. Assim, procurou-se, a partir dos espaços da obra, apresentar uma análise com foco no espaço representado, no espaço do narrador, no espaço em obra, no espaço da linguagem e no espaço do leitor, portanto, elementos internos e externos do livro como possibilidade de expansão para outros espaços, espaços de captação de coisas vivas e, por isso, mutáveis, tais como os espaços civilizatórios; as pessoas sempre em mudanças; a língua como organismo vivo e modificável; as incessantes e variáveis atualizações da obra artística e, principalmente, as transformações causadas no leitor, pois tudo que é vivo, muda: “Todo o mundo é composto de mudança,/ Tomando sempre novas qualidades” (CAMÕES, 2004, p. 67).

¹ No alemão: *Bildungsroman*. Termo recriado pelo filósofo alemão do século XIX Karl Morgenstern. Sua característica é apresentar um personagem principal em jornada, da infância à maturidade, em busca de crescimento espiritual, político, social, psicológico, físico ou moral. A primeira obra considerada “de aprendizagem” é *Anos de Aprendizado* de Wilhelm Meister, do escritor alemão Johann Wolfgang von Goethe.

CAPÍTULO 1

REVISÃO BIBLIOGRÁFICA: GEOGRAFIA E HISTÓRIA NO *GRANDE SERTÃO: VEREDAS*

A melhor maneira de se entender uma obra é lê-la a partir de vários pontos de vista, “uma vez que cada ponto de vista é a vista de um ponto”². Dessa maneira, para estudar, pesquisar, analisar, interpretar e ler o *Grande Sertão: Veredas* é necessária a união de saberes que contribuem para essa árdua tarefa. Árdua e desafiadora por três motivos: é uma obra, desde sua publicação em 1956, muito estudada; é estruturalmente ambígua ou dual em todos os elementos da narrativa; é tematicamente difícil, pois trata de temas irresolúveis, metafísicos e, até hoje, questionáveis pelo homem e, principalmente, pelo discurso científico.

Por outro lado, além de tarefa árdua, pode também ser perigosa, pois, por ser uma obra muito estudada, corre-se o risco da repetição e, por isso, surge a necessidade de uma revisão bibliográfica para não se tratar somente do que já foi estudado, mas criar uma relação dialógica com importantes trabalhos anteriores de maneira que esta pesquisa possa contribuir com mais uma possível leitura desta grande obra. Além disso, o segundo motivo apresenta o perigo, por ser uma obra dual na sua estrutura, de se priorizar mais um elemento do que outro, uma vez que na obra não há uma simples oposição, mas uma junção de opostos: “é, e não é. O senhor ache e não ache. Tudo é e não é...” (ROSA, 2006, p. 11)³. Portanto, os dilemas humanos não são explicados por Riobaldo, mas expostos, não como verdade absoluta, contudo como conhecimento das contradições, bipolaridades humanas. Por fim, o caráter ficcional do *Grande Sertão: Veredas* - doravante *GS: V* - permite não apresentar respostas para os temas de difícil compreensão humana, tais como a morte, o destino, a existência de Deus e do diabo, questões de gênero, sofrimento humano, o tempo, o espaço e tantos outros, porém permite questionar, duvidar, discutir para colocar contraste com o discurso científico que é, geralmente, factual e definidor de verdades. Trata-se de uma obra aberta, como esclarece Umberto Eco. Portanto, neste trabalho, tentar-se-á não correr o perigo da repetição de trabalhos, através de um diálogo constante com a leituras já realizadas; também o de não se

² BOFF, Leonardo. *A águia e a galinha, a metáfora da condição humana*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1997.

³ A partir daqui, as referências ao *Grande Sertão: Veredas* serão mencionadas apenas pela página da edição de 2006.

priorizar um elemento constituidor de oposições binárias na obra, nem criar definições científicas e únicas em uma obra de grande elaboração artística.

As relações entre áreas afins, mas tão peculiares como a História, a Geografia e a Literatura proporcionam à humanidade um conhecimento amplo de si e do mundo. O que é problemática nessas relações é a criação de linhas tênues, mas existentes entre elas. A literatura permeia os saberes com seu caráter de *desvio*, de ficcionalidade, de originalidade, de criatividade e de graus maiores ou menores de verossimilhança. A História, principalmente a partir do momento que começou a reconhecer a relatividade dos fatos, se utiliza da literatura como mais um possível documento de memória cultural. Também os estudos importantes que relacionam história e literatura, são os do espaço e da geografia, no que concerne a conceitos como *geohistória*, *geocrítica* e *geopoética*, ou seja, poética do espaço. Esses conceitos derivam de estudos que relacionam a história, a geografia e a literatura com a finalidade de se entender a sociedade e seus problemas em um espaço real ou inventado.

1.1 Fortuna crítica sobre o espaço pelo viés histórico e geográfico no GS: V

A fortuna crítica do romance é desafiadora e pertencente a diversas áreas do conhecimento. Além de periódicos e encontros acadêmicos, dentre eles o muito citado *Seminário Internacional Guimarães Rosa*, de 1998, realizado na Universidade Católica de Minas Gerais, há também muitos trabalhos de mestrado e doutorado, como o de André Luís de Campos que, no ano de 2001, fez um minucioso levantamento bibliográfico sobre a obra de Guimarães Rosa, contendo mais de 2000 títulos. Em pesquisa no banco de dados de dissertações e teses da *Capes*, pode-se constatar 365 trabalhos somente sobre o GS: V. Essas referências derivam dos pioneiros ensaios e das primeiras análises de Antonio Candido e Manuel Cavalcanti Proença, ambos em 1957, um ano após a publicação do romance, e, a partir dos títulos e resumos, esses estudos podem ser agrupados em blocos referenciais de renomados autores que já estudaram a obra por áreas.

Assim, têm-se os estudos linguísticos e estilísticos de Mary L. Daniel (1968); as análises da narrativas e de composição de Roberto Schwarz (1965), Eduardo F. Coutinho (1980), Benedito Nunes (1985) e Davi Arrigucci Jr (1994); os estudos

onomásticos de Ana Maria Machado (1976); os bibliográficos de Suzi Frankl Sperber (1976); os importantes trabalhos sobre a cartografia do grande sertão de Alan Viggiano (1974) e Marcelo de Almeida Toledo (1982); interpretações metafísicas, teológicas e esotéricas de Francis Utéza e, por fim, as análises históricas, sociológicas e políticas de Walnice Galvão (1972), José Carlos Garbuglio (1972), Manuel Antônio de Castro (1976), Heloisa Starling (1999) e Willi Bolle (1990). Portanto, muitos estudos e leituras foram propostos, mas só a partir da década de 1990 é que a análise histórica e espacial da obra assumiu relevância, e isso se deve ao fato de que, como afirma Bolle, “o longo período da ditadura militar (1964-1985) foi propício para um aniquilamento do *éthos* histórico” (BOLLE, 2004, p. 25). Além disso, os estudos do espaço ressaltam os aspectos geográficos e telúricos; o espaço poético e a existência de espaços reais e inventados, mas não há estudos que dão a devida ênfase e que justifiquem a invenção dos espaços os quais, aliados aos últimos estudos históricos e sociológicos, revelam possibilidades de interpretações da obra a partir do espaço de exclusão, de miséria e de ausência de estado que, recriado pelos espaços do narrador e de sua linguagem, da obra e sua estruturação textual, transcende o realismo da literatura regionalista de 1930.

Há, aqui, a necessidade de se criar um recorte de estudiosos que contemplam os estudos históricos, sociológicos, geográficos e políticos do espaço ambivalente revelado por Riobaldo na sua narração. Apesar de muitos estudiosos se interessarem pela obra de João Guimarães Rosa, poucos trabalhos sobre o espaço no *GS: V* transcendem a discussão sobre o lugar físico e sua paisagem e a colocam no patamar de discussões históricas, políticas e sociais a partir dos espaços narrativos.

Sabe-se que a Sociologia no Brasil foi introduzida pela literatura como discurso fundador e, Antonio Candido, no texto *A Sociologia no Brasil* (1959), analisa a formação da sociologia brasileira quando esta seria praticada por estudiosos das áreas do direito e por literatos como Euclides da Cunha, desde fim do século XIX até a década de 1950, momento em que a disciplina já contava com cursos universitários e intelectuais formados no Brasil.

Talvez a primeira manifestação do que seria considerado Sociologia no Brasil durante quase meio século se encontre na *Introdução à história da literatura brasileira* (1881), onde Silvio Romero estabelece as diretrizes que orientaram por muito tempo os estudos sociais no Brasil, ao interpretar o sentido da evolução cultural e institucional

segundo os fatores naturais do meio e da raça. (CANDIDO, 1959, p. 273)

Dessa forma, se pensar a literatura também como um fenômeno social, como um discurso fundador, representante e gerador de retratos do Brasil em todos os tempos é extremamente importante e, ao mesmo tempo, complexo ao se estabelecer uma relação com diversas áreas do conhecimento. Assim, são importantes para os estudos históricos, geográficos e sociológicos do GS: V os trabalhos pioneiros de Manuel Cavalcante Proença, que apresentou em sua obra *Trilhas no Grande Sertão*, publicada em 1957, a estrutura do romance de Guimarães Rosa em três partes: *subjativa*, na qual revela os antagonismos da alma humana; *coletiva*, em que aproxima Riobaldo de um cavaleiro medieval presente nos sertões do Brasil; na terceira, Proença ressalta os *aspectos telúricos* nos quais o vento, o rio e o buriti vão além da paisagem figurativa e se tornam personagens vivos e atuantes. Por outro lado, o ensaísta deixa claro que esses planos não são tão divididos na obra e por vezes eles se interpenetram. As tentativas do autor em criar definições acabam sempre em ressalvas, pois divide a estrutura da obra em três partes, mas dá ênfase aos aspectos subjetivos, telúricos e estilísticos, deixando de lado os aspectos objetivos; ele define a obra como uma epopeia por causa das intercalações de episódios para reter o desenvolvimento da ação, porém, a descreve e a aproxima das novelas de cavalaria medieval; define a obra como barroca, contudo faz isso por falta de outra definição. Isso revela que a indefinição do romance conduz para uma imprecisão dos estudos que não concebem o caráter ambíguo da obra e podem assumir um tom de controvérsia. Por isso, os trabalhos de Walnice Nogueira e José Carlos Garbuglio, ambos da década de 1970, contribuem para uma leitura atenta as construções binárias dos temas tramados por Riobaldo.

Assim, na tentativa de abarcar todos os aspectos da obra, Proença trata da estrutura narrativa; da aproximação das personagens aos heróis medievais; da paisagem e o plano mítico dela até dos aspectos formais como latinismos e recursos sonoros que originalmente surgiram suas primeiras impressões sobre o romance. Na introdução do ensaio, que tem um título geográfico, *Trilhas do Grande Sertão*, o autor convida o leitor a um passeio seguindo o conselho de Euclides da Cunha para atravessar as planuras vastas dos *campos gerais*:

Vamos seguir o conselho, troteando sem grandeza, campo fora, por estas seiscentas páginas sem capítulos. Contínuas, mas não uniformes, imitam a região dos campos do planalto onde se sucedem sempre, sem extremar-se, os cerrados, as matas ciliares dos rios, as abertas, as várzeas das cabeceiras com Buritis e buritiranas escutando conversa de araras e maracanãs. (PROENÇA, 1957, p. 153)

Esta parte é a única em que o lugar sertanejo é apresentado por Proença como um espaço plural, pois assume a conotação de um texto contínuo, mas não uniforme, ou seja, o espaço da obra que imita a indefinição da vegetação do sertão. Nas demais citações sobre os espaços da obra, há uma importância para os aspectos telúricos, como a flora, os rios e os ventos, que são interpretados como influenciadores da constituição das personagens. No mais, ao tratar dos espaços geográficos, esses são apresentados como cenário: lugar onde ocorrem as ações.

Outra relevância dada pelo autor aos topônimos, no final do seu texto, são os aspectos rítmicos, portanto estilísticos, na composição dos nomes. Reconhece que, desses nomes, alguns, Guimarães Rosa colheu na região e outros inventou, seguindo os mesmos processos composicionais, pois “apenas multiplicou os termos geográficos, seguindo as normas que o povo usa para batizar águas e terras” (PROENÇA, 1957, 233). E o autor retoma o trecho no qual Riobaldo confirma essa forma de nomear lugares: “descemos a Vereda do Ouriço-Cuim, que não tinha nome verdadeiro anterior, e assim chamamos, porque um bicho daqueles por lá cruzou” (p. 400). Dessa maneira, a importância que Proença atribui aos motivos dos nomes dos lugares e seus encadeamentos rítmicos é maior do que a representação e estruturação dos próprios lugares, por outro lado, esse aspecto formal revela a importância do espaço da linguagem, ademais essa reflexão também é feita pelo narrador, Riobaldo, quando se incomoda com as mudanças dos nomes dos lugares, principalmente o nome da terra onde ele nasceu, além disso, narra de como saiu com sua mãe, Bigrí, da terra natal para acompanhar, como agregados, a família de Jidião Guedes:

Eu, tantas, mesmo digo. 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. Lá como quem diz: então alguém havia de renegar o nome de *Belém* – de Nosso-Senhor-Jesus-Cristo no presépio, com Nossa Senhora e São José?! Precisava de se ter mais travação. Senhor sabe: Deus é definitivamente; o demo é o contrário Dele... (ROSA, 2006, p. 42)

Esse trabalho ainda tratará sobre o espaço do narrador e sobre a estrutura da narrativa de Riobaldo, todavia já se pode adiantar que as próprias intercalações de episódios e discursos, ora para reter o desenvolvimento da ação ora para camuflar informações, por vezes, pode conduzir o interlocutor para diversos assuntos imbricados e ditos/escritos ao mesmo tempo. No trecho acima, Riobaldo não discorre apenas sobre os nomes dos lugares e que esses não deveriam mudar, mas menciona a respeito do lugar da sua infância onde passou até “uns treze ou quatorze anos” e acerca de sua condição de bastardo e de agregado que, juntamente com sua mãe, acompanha àqueles que são os melhores - “do lugar eram todos dessa família Guedes, Jidião Guedes; quando saíram de lá, nos trouxeram junto, minha mãe e eu” (p. 43). Portanto, nesse trecho há mais do que reflexões sobre manutenção e mudanças de nomes de lugares, pois ele revela um sistema de trabalho no meio do sertão: a “ajuda”, proteção, que os agregados tinham de fazendeiros e em troca ofereciam seus serviços. Esse mesmo sistema é mantido por Riobaldo quando, no momento da narração, já como fazendeiro, faz a mesma coisa que Jidião Guedes: dá proteção. Ele não, “Deus, por baixos permeios...” (p. 43). Portanto, a invenção, a recriação e a variedade de nomes de um mesmo lugar são subterfúgios do narrador para dizer mais, para criar um espaço na linguagem que vai além do dito.

Outro trabalho pioneiro e incontornável sobre o GS: V são as primeiras considerações de Antonio Candido em *O Homem dos Avessos* (1957), que destacam a importância da invenção de homens e sertões fantásticos que recobrem e entremeiam os sertanejos e os sertões reais. Esse estudo é a fonte primária que já destaca os espaços sertanejos fictícios como um meio produtor de homens fictícios que redescobrem o Brasil real e sua estrutura. Dessa maneira, Candido retoma os estudos de Proença sobre a ênfase aos aspectos ficcionais da obra de Rosa:

Numa literatura de imaginação vasqueira, onde a maioria costeia o documento bruto, é deslumbrante essa navegação no mar alto, esse jorro de imaginação criadora na linguagem, na composição, no enredo, na psicologia. Pode-se adotar como roteiro crítico o ponto de vista de Cavalcante Proença, no admirável estudo sobre o estilo de Guimarães Rosa que publicou na *Revista do Livro*, onde menciona a ‘ampla utilização de virtualidade da nossa língua’. Para o artista, o mundo e o homem são abismo de virtualidades, e ele será tanto mais original quanto mais fundo baixar na pesquisa, trazendo como resultado um mundo e um homem diferentes, compostos de elementos que deformou a partir dos modelos reais, consciente ou inconscientemente propostos. (CANDIDO, 2002, p. 121-122)

Candido é o primeiro a ressaltar a importância da invenção no *GS: V*. Para o autor, Guimarães Rosa cria um sertão ficcional, a partir do real, para transformar a realidade mineira e brasileira em universal. Para isso, o autor apresenta como divisão do seu ensaio a mesma divisão d’*Os Sertões* de Euclides da Cunha para discorrer sobre os três elementos também estruturais no *GS: V: a terra; o homem; a luta*. Além da estrutura das obras, há em comum “uma obsessiva presença física do meio; uma sociedade cuja pauta e destino dependem dele; como resultado o conflito entre os homens” (CANDIDO, 2002, p. 123). Por outro lado, o autor limita a analogia entre as obras somente nesses pontos e dá importância às diferenças entre o caráter linear da narrativa de Cunha e a narrativa em “*trança*” do Rosa, pois aquele “constata para explicar” e este “inventa para sugerir”. Candido, com essa percepção intertextual, iniciou os estudos que seriam aprofundados por Willi Bolle (2004), ao relacionar essas obras e demonstrar cientificamente como elas são diferentemente o retrato social da formação do Brasil.

No ensaio em análise, Antonio Candido não deixa de manifestar sua posição sobre o regionalismo, realidade, ficção e análise social na literatura brasileira. Talvez uma antecipação da temática desenvolvida em sua *Formação da Literatura Brasileira*, de 1959, sobre a criação inicial de um sistema literário que valorize a *cor local* e de como isso é desenvolvido a partir da literatura árcade e romântica nos séculos XVIII e XIX, respectivamente. Assim, o autor, ao tratar do *GS: V*, discorre sobre a importância da ambiguidade, na qual “vemos misturarem-se em todos os níveis o real e o irreal, o aparente e o oculto, o dado e o suposto” (CANDIDO, 2002, p. 135). Além disso, o crítico resalta o gosto de Guimarães Rosa pela experiência documentária, mas o afasta de um regionalismo pitoresco, exótico e de um realismo dominante na nossa literatura até a década de 1930, aproximando-o, a partir do regional e da invenção, a

uma esfera de lugares comuns onde os sentimentos e vivências humanos e sociais predominam.

Em dissertação de mestrado defendida nesse mesmo programa, Viviane Michelline Veloso Danese, no estudo intitulado *Os “entre” em as margens e os cimos: estudos do espaço em João Guimarães Rosa (2014)*, apresenta um panorama sobre o regionalismo na literatura brasileira a partir dos princípios teóricos de Antonio Candido. Assim, a autora salienta, como Candido, a importância dos regionalismos para a criação da identidade brasileira, a começar pelas descrições da terra feita por Pero Vaz de Caminha; da catequização de José de Anchieta e predomínio da língua do colonizador para tratar sobre a terra; passando pelos momentos iniciais, segundo Candido, da formação da literatura brasileira na descrição do espaço nacional como cenário no Arcadismo e Romantismo; chegando à “literatura sertaneja” de Afonso Arinos, Simões Lopes Neto, Monteiro Lobato, Coelho Neto e Valdomiro Silveira, a qual, Candido, apesar de reconhecer o valor dela, manifesta sua recusa por versar um regionalismo que trata o homem narrado muito distante do narrador. Contrária à visão da “literatura sertaneja”, surge no modernismo brasileiro de 1930 uma literatura crítica, política e social, apesar de ainda apresentar um narrador distanciado e de não dar conta das diversas regiões do país dada a sua grande dimensão. Assim, a pesquisadora chega à conclusão de que a análise regionalista de Candido vai até a década de 1930 e, a partir dessa época, ele inaugura um estudo que supera a literatura brasileira e regional a começar pela obra de João Guimarães Rosa. Segundo a autora, as expressões e adjetivações utilizadas por Candido superlativam a obra rosiana e criam uma nova nomenclatura para o regionalismo: “como classificação da produção literária de Rosa, Candido se reporta a um super-regionalismo que corresponde a uma postura dialetizante entre o local e o universal” (DANESE, 2014, p. 15). Dessa forma, Guimarães Rosa parte do sertão brasileiro para revelar verdades e realidades universais, inaugurando um novo modelo de realismo regional.

Ao analisar o primeiro e o último conto de *Primeiras Histórias*, Danese traz outra contribuição importante para a análise da obra rosiana, que é o estudo do espaço não somente como cenário, mas como narrador, linguagem, obra e leitor a partir da percepção infantil da personagem principal. Dessa maneira, pode-se concluir que João Guimarães Rosa constrói em seus livros um espaço de travessia em que conduz

o leitor a perpassar a estrutura da obra também como um espaço. Essas outras concepções sobre o espaço literário terão um destaque à parte neste trabalho.

Ao constatar esse regionalismo diferenciado no *GS: V*, Candido ressalta o caráter histórico e geográfico do romance, mas há um grande salto temporal desde as primeiras constatações de Proença e, principalmente, de Candido, em 1957, até a retomada do viés histórico no *GS: V*. No ano de 1972, Walnice Nogueira, no inovador trabalho *As Formas do Falso*, propõe uma pesquisa sobre a ambiguidade que constitui e perpassa o *GS: V*. Além de apontar a linguagem do narrador como origem da ambiguidade e de como esta é construída, a autora formula um estudo que considera a condição jagunça, sua constituição, costumes e contexto histórico. Trata-se de um importante panorama histórico, mas também de um espaço que é inventado quando o autor o feudaliza, ou seja, a identificação do sertão e do sertanejo são duas: a “real” e a criada pelo imaginário letrado da época. Isso, a autora nomeia de “matéria historicamente dada, que está na consciência da cultura; outra a matéria imaginada” (GALVÃO, 1972, p. 12). Assim, há o aspecto dual de identificação do homem pobre do sertão que passa pela linguagem e por ela, pois na dualidade oralidade/escrita de Riobaldo, as outras dualidades são construídas. Portanto, além do contexto da condição jagunça, outro aspecto relevante no trabalho é a ênfase no narrador, porque é a partir da linguagem e da memória de Riobaldo que toda a história ou estória é construída. Dessa maneira, o estudo é de extrema importância, porque também analisa quem narra e não somente a narração e seus modos, como era comum até a década de 1970.

Dessa maneira, sem recorrer aos estudos sobre o espaço geográfico, a autora se utiliza de alguns espaços: o histórico, o do narrador e o da obra. Nesse último caso, quando define a ambiguidade, através da linguagem, como o princípio organizador do romance, conclui que a estrutura da obra também mantém um padrão dual. Assim, esboça o espaço em obra, ou seja, o espaço que se manifesta na estrutura composicional do texto:

A coisa dentro da outra, como o batizei, é um padrão que comporta dois elementos de natureza diversa, sendo um o continente o outro o conteúdo. A chave para a descoberta desse padrão é um conto que se encontra no meio do romance, aparentemente como uma peça solta, mas na verdade como matriz estrutural. Esse conto, que relata o duplo crime de Maria Mutema, estabelece o padrão que se repete em todos os níveis de composição do romance, constituindo sua

estrutura: no ênredo, nas personagens, nas imagens, na concepção metafísica, nos comentários marginais. Nas linhas mais gerais tem-se o conto no meio do romance, assim como o diálogo dentro do monólogo, a personagem dentro do narrador, o letrado dentro do jagunço, a mulher dentro do homem, o Diabo dentro de Deus. Foi perseguindo êsse filão que consegui a explicação especificamente literária para o *Diabo na rua no meio do redemunho*. (GALVÃO, 1972, p. 13)

Portanto, as dualidades apresentadas pela autora estão nos elementos que envolvem personagens, estrutura, enredo e linguagem. Por outro lado, essas dualidades, “a coisa dentro da outra”, podem ser estendidas para outras associações espaciais: espaço ficcional dentro do “real”; espaço interno da obra dentro do externo; espaço da linguagem dentro do narrador. Assim, o trabalho de Nogueira é de extrema importância para propor uma leitura diferenciada da obra que dá ênfase ao contexto histórico, às condições do sertanejo e à utilização da sua mão de obra. Ademais, esse trabalho é fomentador dos estudos posteriores, principalmente os de Willi Bolle, pois, a partir de Antonio Candido e Walnice Nogueira, foi possível realizar leituras sociais, históricas, geográficas, econômicas e políticas sobre o GS: V.

No mesmo ano de 1972, José Carlos Garbuglio, em *O Mundo Movente de Guimarães Rosa*, na mesma direção que Walnice Nogueira, apresenta a ambiguidade como elemento de construção da obra, sua função e representação. Dessa maneira, o autor se vale dos estudos de Proença (1957) sobre as duas linhas narrativas: uma linha objetiva, com narrativas de fatos; outra, subjetiva, com a análise dos fatos e busca por compreendê-los. Além disso, Garbuglio demonstra uma possível leitura da obra, dual, dividida no antes e depois do julgamento de Zé Bebelo, ou seja, há uma certa linearidade na narrativa dos fatos depois desse evento, pois, na primeira parte do romance, há misturas de tempos, espaços e temas.

Além dessa bipartição da obra, o autor apresenta outras decomposições como “o desdobramento do personagem-narrador, a bipartição da paisagem geográfica, cisão no grupo de jagunços e a dupla face das interpolações, fazendo nossas posições convergirem para o problema da linguagem” (GARBÚGLIO, 1972, p. 18). Assim como para Nogueira, também o pesquisador defende que a linguagem e o caráter metalinguístico do narrador são a raiz e motivo para as outras divisões, porque na linguagem, “na verdade, o duplo aspecto do mundo movente aí transparente repousa, no valor bipolar assumido pelos signos linguísticos utilizados” (GARBÚGLIO, 1972, p.

18). Portanto, mais uma vez pode-se afirmar a importância do espaço em obra, o espaço como construção, como estrutura, como linguagem em *GS: V*.

Também na década de 1970, Manuel Antônio de Castro, no texto *O homem provisório no grande sertão*, apresenta uma leitura do *GS:V* a partir da *dúvida*. Diferente da leitura de Garbuglio e de Nogueira, que dão ênfase à ambiguidade e à temáticas históricas, geográficas e sociais, o autor apresenta a problemática de temas existenciais e metafísicos e a tentativa de Riobaldo em explicá-los pela linguagem. Assim, para ele, toda a narração de fatos é, no fundo, um pretexto para tecer especulações em torno do homem e seus problemas que são o questionamento da realidade; o mal, o bem e a existência do diabo; as várias concepções e a dificuldade de definir o sertão e o diabo. Para tratar sobre esses temas, o narrador faz um pacto com o diabo, segundo o autor, trata-se de um pacto linguístico, pois é através da linguagem, no espaço da linguagem, que toda a temática do grande sertão é construída.

Outra contribuição relevante do trabalho de Castro, é a discussão entre o “Real” e o fictício. Este, representado na linguagem que é irreal, arbitrária, já aquele, representado no sertão nas suas dimensões geográficas, portanto real, mas de difícil definição e de delimitação. Então, a partir de questionamentos, o narrador, Riobaldo, vai em busca de verdades e da compreensão delas, mas o que encontra são dúvidas. Aqui, evidencia-se o caráter científico de Riobaldo que se concretiza nas perguntas e não nas respostas, nas muitas possibilidades de se abordar um fato e de nenhuma delas ser verdadeira. Desse modo, o autor indaga:

Por que o homem pergunta e por que só ele o faz? O fato de só o homem questionar, clarifica o seu lugar privilegiado dentro da economia do Real. Por isso só ele questiona o Real. O homem pergunta para conhecer, enquanto no conhecimento busca a verdade, o que é. Não que o conhecer lhe dê a verdade, mas a verdade manifestada como conhecimento. Ora, toda pergunta implica em um saber e em um não saber. (CASTRO, 1976, p. 24)

Assim, a verdade do conhecimento, mesmo que relativa, duvidosa, consola por momentos o inquieto narrador que, em uma narração de progressão e retomadas algo parecido com *in medias res*, questiona o seu interlocutor, o doutor da cidade, o seu compadre Quelemém e os seus pares, personagens de travessia pelo sertão, sobre temas ainda complexos e problemáticos para a humanidade, tais como a morte; a

existência de Deus e do Diabo; o destino, o amor e o gênero; definição e delimitação do sertão; as barreiras da linguagem e muitos outros temas cíclicos na obra.

Dessa maneira, pode-se afirmar que o narrador rosiano, em busca de respostas, se mostra também como um historiador contemporâneo, que compreende a relatividade dos fatos, contrariando o historiador que busca a verdade deles. Willi Bolle já fizera essa constatação ao comparar o narrador euclidiano de *Os sertões* com o narrador de *GS: V* e ao apresentar essas obras literárias como romances de formação do Brasil. Para ele, esta obra é uma releitura crítica daquela e o posicionamento dos narradores revela a visão deles sobre os fatos históricos. Por outro lado, ao colocar Euclides da Cunha como o doutor, interlocutor e ouvinte de Riobaldo, Bolle critica o fazer científico que busca, investiga e dita verdades absolutas e únicas.

Outro aspecto relevante no estudo de Willi Bolle é a leitura sobre o espaço no *GS: V*. O autor reconhece a existência de um espaço que transcende a cartografia, o limite dos mapas, e o sertão como forma de pensamento, portanto um espaço do narrador. Para isso, recorre ao trabalho de Antonio Candido sobre a invenção e o surgimento de um universo ficcional no *GS: V*. O autor recorre, ainda, ao mapa de Poty (1958), que acompanhou a segunda edição da obra; o trabalho minucioso da cartografia real de Allan Viggiano (1974) e o trabalho de releitura do *GS: V* a partir do espaço de Marcelo Toledo (1982). Com suporte nisso e em um trabalho de campo para encontrar geograficamente o *Liso do Sussuarão*, o autor afirma sobre a existência de um mapa real da região central do país, mas, principalmente, ficcional, recriado na narração e na mente, pois “o narrador 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). Assim, o pesquisador defende não somente a cartografia do sertão real e ficcional, mas também um mapeamento da mente do narrador.

Portanto, Bolle expõe um sertão mitologizado, real e não real, labiríntico, que revela uma realidade desconhecida para projeto de modernização e ocupação do interior do país entre o fim do império e o início da república. Dessa maneira, o autor apresenta um espaço reconstruído por Guimarães Rosa com base na teoria sobre o lugar labiríntico, ou seja, um espaço sem linearidade e sem sequência lógica que

revela um discurso da história do Brasil. Por isso, ao ler o *GS: V* como um resgate da história d'*Os Sertões*, o pesquisador apresenta duas versões antagônicas sobre o Brasil. Uma dos adeptos do desenvolvimentismo e do progresso, como Euclides da Cunha, que com visão linear, não enxergam o Brasil desigual o qual eles tentaram apagar com força militar, contudo, que persiste em existir até hoje. Outra, avessa à modernização oficial e revelada por Guimarães Rosa, a mostrar a geografia física e humana que habita um “espaço anárquico de uma população depauperada e crescente, que escapava ao controle e era o oposto dos ideais de ordem e progresso” (BOLLE, 2004, p. 78). Logo, ao revelar esse espaço novo, Rosa explica para confundir, mostra um lugar que exigirá do leitor mais do que a compreensão do enredo, mas também do sistema político e histórico daquele momento de transição do Brasil.

Ainda sobre a leitura histórica da obra de Guimarães Rosa, Heloisa Starling, com base também nos estudos de Willi Bolle, recupera o caráter externo, o contexto histórico real da obra, mas que se torna forma, composição, enredo interno de uma (re)construção histórica do Brasil. Ou seja, se por um lado há a narração que a partir da busca pelo real acaba por reformulá-lo, por outro, há a memória retrospectiva de Riobaldo, orientada pela fantasia e imaginação. Portanto, entre o real e o ficcional existe o espaço da linguagem do narrador que, assim como apresenta Starling, já fora lido como dissimulado por Nogueira (1972); Garbuglio (1972) e Bolle (1990). Assim, ao dar muita atenção ao solerte narrador, Starling faz uma minuciosa análise do espaço histórico e político apresentado por ele.

Mesmo ao afirmar que detesta política, Guimarães Rosa, diplomata, representante de interesses nacionais, apresenta no interior de sua obra um sistema político que fora desenhado no sertão brasileiro no final do século XIX. Dessa maneira, Heloisa Starling, ao centrar sua análise em personagens políticos como Medeiro Vaz, Joca Ramiro e Zé Bebelo, revela um cenário de relações humanas que oscilam entre o público e o privado e que se modificam de acordo com os interesses normativos de cada sistema. Logo, há, nos estudos da historiadora, a análise do espaço como tempo histórico, como abertura e retomada de sistemas de poder.

A característica de fundação de Medeiro Vaz é a gênese da lei no sertão, ou seja, até então os interesses privados de fazendeiros determinavam os julgamentos e leis antagônicos. Nesse sentido, Medeiro Vaz inventa a política ao levar para o sertão

o poder moderador, a partir da guerra, entre fazendeiros, cidadãos e governo. Por outro lado, todo ato fundador deve ser reformulado, e com Medeiro Vaz não foi diferente. Adepto de sua invenção, Joca Ramiro, “um imperador de três alturas”, analisado por Starling como D. Sebastião; Carlos Magno e D. Pedro II, tem a responsabilidade de continuidade da fundação que dá autonomia e liberdade ao cidadão do sertão ao mesmo tempo que iguala todos pela lei. Ainda para a autora, Joca Ramiro representa um messias ausente do qual se espera a volta, ou seja, ele se presentifica no sertão pelo seu nome, que também se torna um juiz quando seu bando vence Zé Bebelo, que queria modernizar o sertão pela política governamental, ou seja, usar a política, entendida por Medeiro Vaz como ação para o bem público, como algo de ascensão pessoal e para realização de projetos privados.

Dessa forma, o julgamento de Zé Bebelo, como bem apresentado por Garbuglio, é um divisor do enredo. Ao criar um júri popular entre os jagunços, Joca Ramiro espalha entre aquela gente uma responsabilidade civil, mas por outro lado, divide o próprio bando e cria sua própria sentença de morte ao libertar Zé Bebelo. A partir desse julgamento, as divergências entre o público e o privado entram em cena novamente, pois depois desse momento, o ato fundacional de Medeiro Vaz se perde, e os interesses privados de Zé Bebelo, de uma falsa modernização do sertão, e o desejo pessoal do bando, especial de Diadorim, de vingar a morte de Joca Ramiro, são as motivações das personagens, e a busca de forças demoníacas por parte de Riobaldo para vencer também o possível pactário Hermógenes.

Portanto, o estudo de Heloísa Starling se torna um importante trabalho para reconhecimento do contexto histórico, mas ao mesmo tempo uma análise do sistema político brasileiro que desde a transição da monarquia para a república se perde entre interesses públicos e privados. Dessa forma, Zé Bebelo é apresentado como o político republicano que possui um projeto de modernização, porém não o executa, tem um discurso conhecedor das realidades sociais, mas é incapaz de mudá-las.

Esses trabalhos que valorizam o viés histórico na leitura do *GS: V* não fazem da obra um romance histórico aos moldes das produções contemporâneas de Ana Miranda, Jô Soares, Mary Del Priore, Laurentino Gomes, entre outros, mas apontam vestígios de datas e contextos históricos espalhados pelo livro. Dessa maneira, Galvão afirma: “o solerte escritor de que me ocupo dissimula a História para melhor desvendá-la. Não data seu enredo, mas finge datá-lo; e toda vez que o leitor depara

uma data, ela é contradita pela imprecisão” (Galvão, 1972, p. 63). Portanto, o tempo da narrativa se amplia quando não é definido e engloba a passagem do século XIX para o XX, mas isso também é indefinido, assumindo quase dois séculos de história em um espaço tão impreciso quanto o tempo, no qual o narrador que é sábio, articulado e manipulador tece ao seu modo o enredo de amor e guerra no sertão.

Além da importância histórica, é inegável a relevância e a presença da cartografia no *GS: V*, obra geográfica e ambígua desde o título: a presença de um grande sertão explicado em pequenas veredas; um sertão seco margeado por filetes de água e caudalosos rios. Essa evidência não deixa dúvida sobre a ênfase geográfica dessa obra, uma das que mais apresenta topônimos na literatura brasileira, 462 foi o levantamento feito pela pesquisadora Patrícia Goulart Tondineli. Marisa Lajolo reconhece a importância da geografia na literatura ao escrever sobre o *Brasil no mapa do romance* e ao constatar que *o romance viaja pelo Brasil*. Nesse estudo, dentre a apresentação de autores e obras singulares do século XIX, a autora trata sobre a importância da literatura brasileira para apresentar ao mundo, a partir de traduções, o espaço brasileiro. E, ao mencionar o espaço do *GS: V*, a autora faz uma análise sobre a importância da participação do leitor na geografia da obra, ou seja, para a autora o espaço do leitor está representado no espaço da obra. Essa proposição será considerada no terceiro capítulo deste trabalho.

Na década de 1970, o trabalho objetivo e preciso que contém mapas do *GS: V* de Alan Viggiano, intitulado *o Itinerário de Riobaldo*, despertou e desperta a discussão sobre o espaço geográfico e sobre a cartografia do grande sertão. Por outro lado, é consenso entre os estudiosos que mapear a obra é reduzi-la à geografia. Para Garbuglio, conferir o que existe ou não no espaço geográfico da obra em nada esclarece a leitura do romance e o mundo ali construído. Além disso, para o autor, a compreensão integral do romance perpassa simultaneamente por conhecimentos linguísticos, etnográficos, sociológicos e históricos, “por isso mesmo, não adianta ir de mapa em punho à busca da localização exata das coisas e dos lugares, sob pena de, no mais das vezes, se cair em erradas tremendas” (GARBUGLIO, 1972, p. 97). Sobre essa mesma concepção, Bolle revisita o trabalho de Viggiano, sem deixar de considerar a importância daquele estudo, e apresenta uma revisão para a leitura do espaço rosiano que é real, mas que assume outras possibilidades de entendimento. Para ele, seria útil a construção de um mapa da geografia do sertão real que

considerasse a dimensão ficcional, o que, a princípio, foi a intenção de Viggiano, porém ele recortou sua pesquisa somente para identificação dos espaços reais. O autor afirma que “das quase 230 localidades citadas no livro – cidades, rios, vilas, povoados e ajuntamentos, além de rios, córregos, veredas e lagoas -, mais de 180 podem ser localizadas no mapa” (VIGGIANO, 1972, p. 13). Portanto, ao fazer essa constatação, o autor prioriza os espaços encontrados no mapa e faz a ressalva de que não realizou o levantamento de todos os espaços geográficos, mas somente aqueles que fazem parte da trajetória geográfica de Riobaldo como jagunço. Contudo, o cartógrafo, ao tentar encontrar alguns lugares, se torna impreciso com expressões como “pode ser”; “deve localizar-se bem ao norte”; “só pode ser no município de São Francisco”; “sendo, possivelmente, algum riacho”. Essa imprecisão revela a dificuldade de se cercar o sertão literário, de se criar fronteiras, e indica que o melhor caminho é assumir esse espaço como aberto e plural, real e ficcional, construído, desmontado e recriado. Um lugar que é e não é: “uma geografia que se desliza para um espaço lendário” (CANDIDO, 2002, p. 134) e conduz o interlocutor/leitor ao sertão real.

Esse breve levantamento demonstra algumas diretrizes para se investigar o espaço no GS: V, pois ele já se apresenta, conforme os estudos, como objetivo e telúrico; como inventado e mitologizado; como regional e universal; como obra e linguagem; como real, ficcional e labiríntico; como político, histórico e geográfico. Portanto, há na obra um espaço plural que não pode ser lido somente por um viés, por isso serão úteis as contribuições conceituais da *geo-história* que, consolidadas na metade do século XX pelos historiadores da escola dos *Annales*, permitem estruturar a teoria social a partir do espaço e das relações entre literatura, geografia e história.

1.2 Relações entre literatura, geografia e história: espaços imbricados

Mas para que procurar ainda conciliar literatura e história, se os próprios historiadores não creem mais nessa distinção?

Antoine Compagnon

Qual a melhor forma para se conhecer o humano e sua realidade? Talvez não exista uma melhor ou pior, mas várias formas. Georg Lukács, ao se deparar com uma crise da forma para tratar da essencialidade da vida, busca um método que constitua

e expresse as relações e atos entre grupos sociais. Assim, para o autor, independente do ponto de partida, do tema, do fim de uma obra literária, a essência mais profunda dela está na compreensão do ser humano. Nesse sentido, no importante estudo *Narrar ou descrever?* ele opõe o método descritivo usado por autores naturalistas ao método narrativo do realismo e evidencia que a descrição desconhece a unidade real e reúne uma sequência de quadros estáticos, uma natureza morta, ou seja, algo sem vida, sem ação. Contrário a isso, a narração transforma em ação todos os momentos internos e externos das personagens e do mundo dos objetos. Portanto, para o crítico marxista, a *práxis* é o único modo de conhecimento do ser humano e matéria da representação literária. Desse modo, a literatura, através do método narrativo, “põe a nu uma das raízes mais profundas do interesse do homem pela literatura, que é o interesse pela riqueza e variedade de cores, variedade e multiplicidade de aspectos da experiência humana” (LUKACS, 1968, p. 63). Logo, a literatura é uma forma de conhecimento das ações humanas que pode contribuir com outras áreas da investigação científica, como a história e a geografia.

Por outro lado, a relação entre essas áreas do conhecimento não é tão simples, principalmente quando elas apresentam muitas imbricações e implicações, pois tratar o real como ficcional (história/literatura) é uma inversão que não agrada a muitos teóricos literários nem a todos os historiadores. Porém, a relação entre literatura e história tem desenvolvido estudos contemporâneos, principalmente a partir do *New Historicism*⁴ americano e das teorias de literatura comparada, e apontam que os binarismos real/ficcional, conteúdo/forma, descrição/narração, significação/representação não são benéficos para o conhecimento. Desse modo, deve reconhecer que a união entre literatura e história está na narrativa, ou “urdidura do enredo”, como nomeia Hayden White, que considera a relatividade dos fatos a partir das escolhas feitas pelo historiador: “O importante é que a maioria das sequências históricas pode ser contada de inúmeras maneiras diferentes, de modo a fornecer interpretações diferentes daqueles eventos e a dotá-los de sentidos diferentes” (WHITE, 1994, p. 101). Essa posição reconhece também que a literatura possui um caráter documental que permite ao leitor o acesso ao fantasioso, mas, ao mesmo tempo, ao conhecimento atemporal sobre a humanidade. Dessa maneira,

⁴ Linha de pesquisa norte-americana criada por Stephen Greenblatt a partir de 1980 que relaciona a obra literária à uma rede de conhecimentos históricos, geográficos e culturais.

essa junção que era impossível para os historiadores do início do século XIX, que defendiam que para haver história deveria haver documento, se torna, hoje, um possível e enriquecedor instrumento de análise para as duas áreas.

Essa forma de interpretar e problematizar a história foi desenvolvida pelos historiadores dos *Annales* na terceira década do século XX. Eles apresentaram a história como problema e não somente como uma narrativa tradicional dos fatos; consideraram a história de todas as atividades humanas e não somente a história política e, por fim, relacionaram a história a outras áreas do conhecimento, como a geografia e a literatura. Essa última proposta é a que mais interessa a esse trabalho.

Por outro lado, enquanto a história reformulou sua relação com o real, factual e documental, a literatura fez um caminho diferente e, no século XX, a teoria literária questionou a compreensão do conceito aristotélico de *mimêsis* como representação do real e buscou uma autonomia da literatura em relação à realidade. Desse modo, a literatura passou a não tratar sobre o mundo, como postulou Lukács, mas sobre ela mesma através do conceito de *autorreferencialidade*. Assim, Antoine Compagnon, depois de apresentar as teorias estruturalistas e pós-estruturalistas contra a *mimêsis*, constata a existência de duas teses extremas sobre as relações entre literatura e realidade:

Relembro-as, cada uma por uma frase: segundo a tradição aristotélica, humanista, clássica, realista, naturalista e mesmo marxista, a literatura tem por finalidade representar a realidade, e ela o faz com certa conveniência; segundo a tradição moderna e a teoria literária, a referência é uma ilusão, e a literatura não fala de outra coisa senão de literatura. (COMPAGNON, 2012, p. 111)

O autor apresenta o binarismo entre *mimêsis* e autorreferenciação, mas foge dele ao apontar uma relação dialética entre a literatura e o mundo que não é nem mimética (Aristóteles) nem anti-mimética (Roland Barthes), ou seja, o teórico foge à teoria e estabelece uma fusão entre o real e o ficcional que se torna um modo de representação. A questão crucial apresentada por Compagnon é sobre o conceito de realidade, sua existência e sua captação pela linguagem literária, e chega à conclusão de que a literatura é o “entrelugar”, a “interface”, pois trata do mundo (real/referencial) e dela mesma (fictícia/conotativa/autorreferencial). Portanto, não interessa se a literatura e a história tratam sobre fato ou ficção, pois esses são conceitos deslizantes

que se misturam e se alternam de significação, mas é certo que o material da literatura são as ações humanas em todos os tempos.

1.2.1 Geohistória; Geocrítica e Geopoética

Outros estudos importantes que relacionam história e literatura, são os do espaço e da geografia, no que concerne a conceitos como *geohistória*⁵, *geocrítica*⁶, *geopoética*, ou seja, *poética do espaço*. Esses conceitos derivam de estudos que relacionam a história, a geografia e a literatura com a finalidade de entender a sociedade e seus problemas em um espaço real ou inventado. Além disso, esses termos partem da concepção interdisciplinar e aberta sobre o fenômeno *espaço*, que pode ser compreendido pelo viés histórico, geográfico e literário, guardadas as especificidades de cada área. Não é intenção desse trabalho fazer um estudo aprofundado sobre esses conceitos, mas apresentá-los, sucintamente, como contribuição para análise do espaço literário, em especial o espaço do GS: V.

Embora o historiador francês Fernand Braudel (1902-1985) declarasse que a história teria a última palavra, o autor considerava a deficiência e crise de somente uma disciplina compreender toda a complexidade humana. Por isso, ao constatar um particularismo nas ciências históricas e sociológicas, o historiador dá continuidade à interdisciplinaridade dos primeiros *Annales* e cria o termo *Géohistoire*, e sobre isso Braudel (1949, p. 295) afirma:

Pretendemos designar algo diferente do que está implicado na geopolítica, algo mais histórico e ao mesmo tempo mais amplo, que não seja simplesmente a aplicação, à situação presente e futura dos Estados, de uma história espacial esquematizada e, o mais das vezes, previamente direcionada num determinado sentido... Obrigar a geografia a repensar, com seus métodos, seu espírito, as realidades passadas e, por isto mesmo, aquilo que poderíamos denominar os devires da história. (apud RIBEIRO, 2011, p. 72)

⁵ Termo criado pelo historiador francês Fernand Braudel para relacionar os ensinamentos geográficos aos conhecimentos históricos sobre o estudo das civilizações.

⁶ Termo criado por Daniel-Henri Pageaux para indicar cautela quanto às noções de “poética do espaço” e “geopoética” respectivamente criadas por Gaston Bachelard e por Kenneth White. Pageaux opta pelo termo “geossimbólica” para tratar a existência de um imaginário geográfico que pode validar a existência de uma “geopoética”.

Dessa maneira, o autor redireciona e amplia os estudos da geografia e a tira da criação e análise estática dos mapas e a eleva também a análises históricas e sociais das civilizações, chegando a afirmar que “as civilizações são espaço”. Assim, Guilherme Ribeiro (2011), ao tratar sobre a importância da geografia para o estudo das civilizações no livro *Grammaire des civilisations*, de Fernand Braudel, bem como o papel epistemológico do conceito de geo-história em seu pensamento, aponta que Braudel pretende três coisas:

(1) dotar o neologismo de densidade histórica, capacitando-o a explorar as dimensões da longa duração (“algo mais histórico”, “as realidades passadas”); (2) fugir de qualquer tipo de dogmatismo (político, estatal ou determinista-mecanicista) e esquematismo (a introdução geográfica à história, por exemplo), liberando seu uso aos mais diversos campos da vida social (sem estar “previamente direcionado num determinado sentido”); (3) associar o passado mais longínquo ao presente e ao futuro (“os devires da história”). (RIBEIRO, 2011, p. 72)

O resultado da criação do conceito é uma análise que passa de uma junção de duas áreas do conhecimento para a tentativa de captar as relações espaço-tempo da vida social, ou seja, uma análise que vai além do espaço físico e chega ao dado histórico. Por outro lado, ao mesmo tempo em que o conceito aproxima a geografia da história, cria também um afastamento, não colocando aquela como dependente desta. Assim, de modo análogo ao que fez a história ao se aproximar da geografia, os estudiosos da literatura, ao investigarem o espaço literário, teriam muito a aproveitar a partir dos estudos geográficos. Portanto, a geografia não trataria somente do passado juntamente com a história, mas também de realidades atemporais juntamente com a literatura.

Todavia, aqui surge a necessidade de cautela, pois o termo *espaço* assume importância teórica em várias áreas do conhecimento e não apresenta significado unívoco. Portanto, o espaço não é domínio exclusivo dos importantes estudos geográficos, pois há o espaço social, urbano, textual, sintático, cênico, mental, cultural, subjetivo, religioso... Logo, as muitas concepções de espaço não devem ser barreiras para um determinado estudo, uma vez que são diversas, mas complementares e dialéticas. Por outro lado, é preciso definir claramente sob qual perspectiva esse espaço é abordado. Assim, de maneira geral, é possível assumir que toda *civilização é espaço* e, como afirma Pageaux, ela deve ser entendida como

função do espaço que ocupa e da maneira pela qual se organiza. Ainda para o autor, a literatura assume um importante papel, como campo de conhecimento, que é entender como o espaço é escrito e descrito; como é expresso artisticamente e como é sonhado.

Cada sociedade, com suas culturas e indivíduos, apresenta um espaço real ou inventado. Diante disso, cada período apresenta sua geografia espacial e a literatura é um possível registro desse espaço e tempo. Esse registro pode ser interpretado à luz do estruturalismo, que assume o espaço como intratextual, como “espacialidade” da linguagem. Essa teoria foi especificamente aprimorada em 1945 pelo teórico norte-americano Joseph Frank, pioneiro nos estudos sobre o espaço literário. Por outro lado, esse mesmo espaço presente nas obras literárias pode ser estudado a partir das correntes sociológicas ou culturais que o adotam como categoria de representação, como conteúdo social e, também, extratextual, mas projetada no texto literário.

Dessa maneira, oscilando entre o real geográfico e o imaginário geográfico, ao criar o termo *Geocrítica*, semelhante ao termo *Geohistória*, Pageaux interroga a existência de uma possível *Geopoética*, mas apresenta uma resposta *nuançada*, como ele mesmo define, e chega a negar sua existência. O autor parte de uma reflexão sobre os termos para concluir que a *Geocrítica*, ao invés de *geopoética*, é o termo mais adequado, pois procede da ideia de que

A espacialidade toma, reveste toda cultura; paralelamente, manifesta-se a maneira (em um nível individual e simbólico, ou seja, transfeita em linguagem, imaginada) pela qual o homem exprime a ocupação do espaço pelo seu corpo e as relações que o corpo entretém com o espaço, mesmo por meio de um texto literário. (PAGEAUX, 2011, p. 82)

Nessa revisão de termos, o autor prefere as expressões “literatura geográfica”, “imaginário geográfico” ou “geossimbólica” para tratar as relações entre geografia e literatura, pois o termo *geopoética* se torna ilusório, abusivo e confunde-se com a abordagem poética que, de acordo com o teórico, se volta para ela mesma e perde o caráter geográfico. Ou seja, segundo ele, a literatura geográfica se apropria de diversas formas do discurso geográfico já existente e demarca o que pertence à ordem do imaginário.

Diante do exposto, os conceitos de *geohistória*, *geocrítica* e *poéticas do espaço* muito contribuem para uma leitura ampliada do texto literário. Essas teorias surgem

no período de composição do *GS: V* e revelam que uma obra literária não deve ser comparada somente com outra obra, mas nela há possibilidades infinitas de comparações, e sobre isso Pageaux afirma:

Trata-se de reconhecer a obra (pictórica ou literária) como um meio possível de simbolização do mundo, um meio de comunicação muito particular. A obra é como a metáfora de uma cultura, de uma sociedade, e, sobretudo, de um imaginário individual, do artista, do escritor. Individual, até certo ponto, posto que será sempre possível integrar o escritor em uma família de pensamentos, de sensibilidades, em uma opção estética particular, em uma 'série' de obras compráveis. Comparáveis, seja no plano da ideologia, seja por uma comunidade de temas (temática de época, dizem de bom grado os comparatistas), seja no plano de um imaginário social (fato menos frequente) – porém, raramente se dispõe em comum um imaginário. (PAGEAUX, 2011, p. 8)

Dessa forma, Guimarães Rosa faz parte dessa “família” de pensamentos que explora o espaço para além da geografia e o revela como paisagem plural do cerrado brasileiro; como social e político revelador de desigualdades; como espaço em obra/interno que se revela na estrutura do romance; como espaço da linguagem do narrador que oculta e revela *in media res*; como espaço externo e interno do leitor. A partir dessas constatações espaciais, já será possível criar algumas classificações que orientem o leitor na travessia do *GS: V*.

CAPÍTULO 2

CONCEPÇÕES ESPACIAIS E O ESPAÇO DO *GRANDE SERTÃO: VEREDAS*

A partir da segunda metade do século XX, os estudos sobre o “espaço” aumentaram e ganharam relevância perceptível nas diversas áreas do conhecimento. Assim como ocorreu com a Geografia, Filosofia, História, Arquitetura e outras áreas, as Teorias da Literatura desenvolveram estudos sobre essa categoria tão fundamental para a criação e investigação do texto literário.

Os estudos teóricos que tentam definir o que é o espaço apresentam pontos conceituais por vezes diversos. Isso contribui para lançar vários olhares sobre o espaço que constitui o enredo em textos literários e, também, não impede que surjam novas abordagens para melhor compreensão dessa categoria. Portanto, pode-se investigar o espaço por várias vertentes da Teoria da Literatura. A primeira delas trata o espaço como forma textual e foi desenvolvida pelo teórico norte-americano Joseph Frank em seu pioneiro texto “*The Idea of Spatial Form*”, de 1945, no qual consta pela primeira vez, na bibliografia literária, a expressão “forma espacial”. Por outro lado, Mikhail Bakhtin, desde a década de 30, já desenvolvera sua teoria do “*cronotopo*” a qual finalizaria na década de 70. Então, não é um trabalho de ampla divulgação entre as décadas de 30 e 70, logo, só a partir desse período, será mais utilizado pelos teóricos. Nessa teoria, o autor aponta as categorias *tempo* e *espaço* como indissolúveis. Além disso, às análises social e histórica é acrescentada a análise literária, ou seja, as ideias e costumes que pertencem à sociedade na qual o texto foi escrito, ou os elementos extratextuais são relevantes para a compreensão do texto literário. Essa vertente se aproxima mais da noção de *mimese* e se contrapõe à linha estruturalista.

Contrária à concepção espacial bakhtiniana, outro enfoque caro aos estudos espaciais é a abordagem temática do espaço ou a noção do espaço como imagem pré-concebida e criada por Gaston de Bachelard em sua *Poética do Espaço*, publicada em 1957. A imagem poética para Bachelard é dinâmica e atemporal, portanto apresenta uma renovação constante e para esclarecê-la é preciso chegar a uma “fenomenologia da imaginação”, “que seria um estudo do fenômeno da imagem poética quando a imagem emerge na consciência como um produto direto do coração, da alma, do ser do homem tomado em sua atualidade” (BACHELARD, 1993, p. 2).

Dessa forma, as imagens espaciais são fenômenos do ser, são ontológicas, e são esses valores simbólicos, imaginários, que representam o espaço no texto literário.

Outra concepção espacial relevante é a desenvolvida pelos estruturalistas, a partir da década de 60. Assim, o conceito de autorreferencialidade, linguagem intratextual, resgata as estratégias utilizadas pelo narrador na representação do espaço e as relações dele com as outras categorias da narrativa. Trata-se de como o espaço é representado na sintaxe espacial e nos recursos descritivos. Dessa forma, na concepção estruturalista, a linguagem se espacializa e considera os elementos extratextuais como secundários.

Apesar de enfoques diferentes, o conjunto dessas teorias espaciais contribui para uma análise holística do espaço literário, principalmente, ao se investigar um espaço plurissignificativo como o que é construído por Riobaldo em sua narração “vasqueira” no GS: V. Então, a partir dos estudos literários do século XX, Luis Alberto Brandão (2013) define quatro modos de abordagem do espaço na literatura: i) representação do espaço; ii) espaço como focalização; iii) espaço como linguagem; iv) espaço como forma de estruturação textual. Na sequência, haverá uma explanação sobre essa divisão que não pretende engessar as possibilidades de análise do espaço no texto literário e ela será usada para análise e expansões do espaço sertanista da obra em análise.

2.1 Representação do espaço

O espaço não é somente a delimitação geográfica, geométrica de um lugar. É também uma representação que se dá de diversos modos, principalmente quando esse universo extratexto é transposto para uma obra ficcional. Segundo Brandão (2013), a representação é o modo mais recorrente de se estudar o espaço no texto literário, pois abarca, ou tenta abarcar, as características físicas, concretas e as proposições delas. Aqui, se entende o espaço como lugar, como cenário, ou seja, lugares onde ocorrem as ações das personagens e onde elas transitam.

É importante salientar que nessa categoria de análise espacial não se tenta definir ou questionar o que é o espaço, mas é ele próprio que revela sua dinamicidade

e existência no mundo extratextual, quase atuando como um personagem. Por outro lado, a representação dele passa pela subjetividade daqueles que se localizam e produzem suas narrativas. Portanto, atinge-se os limites da linguagem e a dificuldade dela de transformar espaços físicos em palavras. Portanto, os espaços concretos e sociais vão assumindo, através da linguagem, imagens definidoras e novos significados. Sobre isso, Brandão utiliza o termo “translato” e afirma que não há somente o cenário cartográfico e real:

Mas há também os significados tidos como translatos. O “espaço social” é tomado como sinônimo da conjuntura histórica, econômica, cultural e ideológica, noções compreendidas de acordo com balizas mais ou menos deterministas. Já o “espaço psicológico” abarca as “atmosferas”, isto é, projeções sobre o entorno, de sensações, expectativas, vontades, afetos das personagens e narradores, segundo linhagens variadas de abordagem da subjetividade, entre as quais são bastante comuns a psicanalítica e existencialista. (BRANDÃO, 2013, p. 59)

Dessa maneira, não se trata somente da descrição e localização dos espaços, mas as proposições sociais e psicológicas deles na narrativa. Assim, o mundo é representado no texto e revela-se como um “espaço social” que é geográfico, cultural, histórico, político e como um “espaço psicológico” que se aproxima dos conceitos de “fenomenologia espacial” e de “imagens poéticas” criados por Gaston de Bachelard. Portanto, a representação do espaço é uma tentativa de abarcar o mundo externo e interno de quem se localiza e transformá-lo em texto.

O *sertão* do *GS: V* é um bom exemplo de espaço externo e interno do narrador. Ele assume uma importância singular na obra, pois é a partir dessa delimitação geográfica que Guimarães Rosa irá revelar a subjetividade de quem se localiza. Logo, como metáfora de todo o espaço representado na obra, o *sertão* é de difícil definição e até intraduzível para outras línguas. Por outro lado, esse *sertão* geográfico da região central do país revela uma estrutura política, social, econômica e histórica do Brasil.

Portanto, desde o início da sua narrativa, Riobaldo já apresenta, ou representa, o *sertão* que será descrito:

Olhe: quando é tiro de verdade, primeiro a cachorrada pega a latir, instantaneamente – depois, então, se vai ver se deu mortos. O senhor tolere, isto é o sertão. Uns querem que não seja: que situado sertão é por os campos-gerais a fora a dentro, eles dizem, fim de rumo, terras altas, demais do Urucúia. Toleima. Para os de Corinto e de Curvelo, então, o aqui não é dito sertão? Ah, que tem maior! 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 de arrocho de autoridade. O Urucúia vem dos montões oestes. Mas, hoje, que na beira dele, tudo dá – fazendões de fazendas, almargem de vargens de bom render, as vazantes; culturas que vão de mata em mata, madeiras de grossuras, até ainda virgens dessas lá há. O *gerais* corre em volta. Esses gerais são sem tamanho são sem tamanho. Enfim, cada um o que quer aprova, o senhor sabe: pão ou pães, é questão de opiniões... O sertão está em toda parte. (ROSA, 2006, p. 07)

A partir de uma sequência de definições, Riobaldo revela um espaço de violência que no Brasil não é algo esporádico, mas uma instituição presente desde a colonização. De tempos em tempos, ela muda de forma, porém seus horrores são os mesmos: “depois vão ver se deu mortos. Senhor tolere, isto é sertão”. Assim, a violência no sertão é “justificável”, pois o jagunço, assim como o cangaceiro, não é um criminoso qualquer, é, geralmente, um ser vestido de justiça e honra que defende interesses particulares ou coletivos onde a lei do estado não está presente. Desse modo, Candido ressalta: “o valentão armado, atuando isoladamente ou em bando, é fenômeno geral em todas as áreas onde a pressão da lei não se faz sentir, e onde a ordem privada desempenha funções que em princípio caberia ao poder público.” (CANDIDO, 2011, p. 101). Isto posto, pode-se constatar que, em todos os momentos da história brasileira, houve vários movimentos armados que questionaram a autoridade legal e resistiram aos sistemas políticos com os quais não se reconheceram. Portanto, não se trata de violência gratuita, embora, em alguns casos, os ideais públicos se perdiam em interesses privados, mas, em sua maioria, são movimentos armados e mantenedores de estruturas políticas.

A violência no sertão revela várias funções, mas em geral é praticada pela busca de uma ordem ou por imposição de interesses de grupos: “a guerra era o constante mexer do sertão” (p. 361). O Brasil retratado no *GS: V* é o da virada do século XIX para o XX, logo um espaço prioritariamente agrário onde a força do mais forte predomina: “sertão é onde manda quem é forte, com as astúcias. Deus mesmo

quando vier que venha armado!” (p. 19). Dessa maneira, o poder da bala ressoa mais alto e os jagunços, revestidos dos poderes de donos de terras, de líderes religiosos e políticos, fazem justiças no sertão. Para ilustrar a posição social do jagunço, Galvão (1972) o identifica, nesse sistema, como um vivente tão *inútil* quanto *utilizado* e revela a finalidade da violência no sertão:

É tradição brasileira secular a presença de uma força armada a serviço de um proprietário rural, grupo de função defensiva e ofensiva, presente dentro da propriedade, para garantir limites, mas igualmente importante por seu desempenho em eleições, seja pelo número de votos que representa, seja pelos votos que pode conseguir por intimidação ou mediante fraude. O braço armado serve para prevenir conflitos e para resolvê-los; a violência é uma prática rotineira, orientando o comportamento dos seres humanos em todos os níveis. (GALVÃO, 1986, p. 21)

Assim, a proposição desse espaço representado é de que a violência está enraizada na constituição brasileira. Pode-se afirmar que a violência institucionalizada é um poder paralelo ao do Estado. Dessa forma, a presença política de Zé Bebelo no sertão demonstra que a guerra é necessária para se instaurar o poder do estado no sertão e acabar com a jagunçagem: “o fim de tudo, que seria: romper em peito de bando em bando, acabar com eles, liquidar com os jagunços, até o último, relimpar o mundo da jagunçada” (p. 129). O projeto de Zé Bebelo de acabar com a jagunçagem e implantar uma espécie de governo estatal no sertão justifica sua violência para ele e para os fazendeiros que ele representa.

Eduardo de Assis Duarte, ao comparar, sob o aspecto da violência, a obra de Guimarães Rosa com *Cidade de Deus*, de Paulo Lins, observa que “no Grande Sertão: Veredas os chefes jagunços alçam-se à altura de paladinos: Medeiro Vaz, Joca Ramiro, Zé Bebelo, Sô Calendário, Titão Passos, cada um ao seu modo, guerreiam em nome de algo elevado, acima deles e de seus soldados” (DUARTE, 1998, p. 123). O autor observa ainda que em *Cidade de Deus*, ao contrário, a violência decorre da pobreza e da exploração e se dirige contra os próprios moradores do subúrbio. Desse modo, a violência institucional brasileira pode assumir um compromisso maior ou menor com as mudanças sociais do país.

Além da violência neste espaço esquecido pelas leis, o narrador rosiano demonstra uma relevante discussão sobre onde se encontra o sertão e, a partir disso, ele transpõe esse espaço para além do físico, esse sertão é bem maior do que a delimitação geográfica e suas características físicas, pois ele se encontra em toda parte e de diversos modos.

A discussão apresentada por Riobaldo ressoa naquilo que é identidade e diversidade de Minas Gerais. O estado se localiza no centro do país e apresenta uma importante posição de unicidade da nação. Por outro lado, o aspecto multicultural revela que a mineiridade é constituída pela diversidade, principalmente, de paisagens. Por isso, até hoje, nas regiões fronteiriças há uma grande e diversificada identificação linguística e cultural com outros estados. Isso acontece desde a sua formação como capitania, conforme constata João Batista de Almeida Costa:

Originariamente pertencente à Bahia e a Pernambuco, o Norte de Minas foi incorporado em 1720 à nascente Capitania de Minas Gerais. Nesse período, os currais da Bahia passaram a integrar o território mineiro e, em 1832, os currais de Pernambuco que chegavam até o rio Paracatu foram também anexados. Em decorrência da Confederação do Equador, o Império retira de Pernambuco grande parte do seu território que chegava às proximidades da cidade de São Romão. Os currais da Bahia tinham início na região da cidade de Curvelo. Na criação da Capitania de Minas Gerais em 1720, duas regiões, uma vinculada ao ouro e a outra ao gado, foram articuladas para dar fundação à sociedade mineira. (COSTA, 2009. p. 121)

Portanto, por apresentar uma semelhança maior com o nordeste brasileiro, o norte de Minas, até hoje, ainda reivindica e apresenta sua mineiridade ao restante do estado. Dessa maneira, Guimarães Rosa tem um papel importante de apresentar, através da literatura, o norte de Minas à Minas e ao mundo, porque ele não só cria um narrador que indaga sobre o sertão, mas descreve uma região que é diversa na sua constituição de solo, clima e vegetação: “lugar sertão se divulga”. Isto posto, até hoje, poucos mineiros sabem que há sertão em Minas e que, apesar de ser uma região, economicamente, desfavorecida e, politicamente, descuidada, é um espaço de grande riqueza na constituição histórica, geográfica e cultural de Minas Gerais. Além disso, João Guimarães Rosa colocou a região também na cartografia literária e turística.

Por outro lado, onde se localiza o sertão? Ele carece de fecho? No imaginário da sociedade brasileira, essa discussão é ampla e o termo *sertão* assume larga escala de significações e territorialidades, além de recusar conceituações homogêneas e delimitações geográficas exatas. Os sertões são diversos e os discursos sobre eles assumem um caráter espacial migrante e com muitos significados. O sertão é constituído de belas matas e de desertos escaldantes; de cerrados e caatingas; de chapadas e tabuleiros; de grande sertão e veredas. Ainda assim, Hansen afirma que o sertão representado na obra “não é natureza, como na literatura romântica e naturalista, mas um diverso cultural com historicidade própria, cujos códigos passam ao lado da cultura letrada, ainda que sejam determináveis por ela”. (HANSEN, 2008, p. 131). Por isso, o sertão forma paisagens e espacialidades distintas, assumindo uma diversidade de difícil delimitação, mas que revela mais do que sua própria constituição cartográfica.

Esse sertão representado por Riobaldo é mais um elemento que forma o caráter ambíguo da obra e do espaço dela. Assim, é evidente que as características físicas não definem o sertão, mas, segundo Galvão (1972), a continuidade e a unicidade do sertão se dá na sua economia predominante: a pecuária. O gado unifica economicamente o sertão. Ele está presente em toda diversidade de solos, plantações e relevos, desde o tempo de seca da caatinga, até o verde das roças em tempos de água. E por ser tão recorrente, o gado está presente nos topônimos do romance, como destaca a autora:

Vereda-da-Vaca-Mansa-de-Santa-Rita, Lagoa-do-Boi, Curral da Vacas, Lagoa dos Marruás, vau da Boiada, Vereda Saco dos Bois, Currais do Padre, Curral Caetano, Chapéu-do-Boi, Lugar-do-Touro, Barra-da-Vaca, Bambual-do-Boi, Curralinho, onde Riobaldo passa sua adolescência, Cachoeira-dos-Bois, Fazenda Boi Prêto, Vargem-da-Cria, Vereda-da-Vaca-Preta, Ribeirão Gado Bravo. Riobaldo diz, de rios e ribeirões, que já molhou mão em muitos do *Boi* e da *Vaca*. Até mesmo alguns jagunços levam no nome a imprimadura do gado: João Vaqueiro, Marruaz, Carro-de-Boi. A cantiga de Siruiz, referência rica de lembranças para Riobaldo, fala em “meu boi môcho baetão”. Os jagunços cantam a *Moda-do-Boi*, e quando Medeiro Vaz morre Riobaldo se lembra dos versos: “Meu boi prêto mocangueiro/árvore para te apresilhar?” (GALVÃO, 1986, p. 27)

Outras referências ao gado são comuns na obra: “boi e boi. Boi e boi e campo. Eu tocava seguindo trilhos de vacas” (p. 288). Mas fato é que a criação de gado foi uma forma de utilizar o solo pouco fértil em um país cuja principal produção era a cana de açúcar e, posteriormente, o café. A pecuária foi uma forma barata de utilização da terra e, por isso o gado está presente desde a alimentação até a vestimenta do jagunço. Além disso, esse quadro econômico define as posições sociais da sociedade sertanista: donos de terras e gados, jagunços para protegê-los e empregados não assalariados e não escravos, chamados por Galvão de *Plebe Rural*, que apresentam a condição comum de agregados, moradores, meeiros, vaqueiros...

Pode-se concluir que a violência institucionalizada, o sertão diverso e a economia gerada pela pecuária são pequenos exemplos de como o espaço literário é representado fora da objetividade do lugar comum, da geografia delimitada, e de como busca o reconhecimento dos diversos aspectos propostos pelo espaço descrito. Isso é evidenciado no *translato social* do espaço, por outro lado, os *aspectos psicológicos*, ou mesmo as imagens poéticas geradas por quem se localiza também revelam uma transcendência da geografia para subjetividade.

Além da representação do espaço revelador de realidades sociais, culturais e econômicas, o espaço no *GS: V* assume dimensões fenomenológicas. Desse modo, não se trata somente da representação de uma região, mas de um cosmos, pois o “sertão está em toda parte” (p. 8). As concepções do sertão de fora e de dentro se revelam em imagens de um espaço abrangente, total: real e imaginado; físico e transcendente. Há nesse ponto o caráter que distancia Guimarães Rosa dos autores do neorrealismo de 30 que tratam do sertão pitoresco e das vivências de vidas secas. Assim, buscar na biografia do autor elementos que expliquem a construção desse espaço mítico é algo pouco eficaz e reducionista, porém é favorável para se entender a atmosfera em que a obra foi escrita. É sabida a aproximação e interesse de Guimarães Rosa por questões metafísicas e espirituais. Prova disso são os inúmeros símbolos utilizados pelo autor; sua biblioteca de livros espirituais e o famoso mistério que envolveu sua morte após a posse na Academia Brasileira de Letras, em 1967. Na segunda edição de *Grande Sertão: Veredas*, em 1958, foi incorporada à obra o mapa de Poty com desenhos esotéricos: os signos; símbolos religiosos: a cruz, a igreja; símbolos iniciáticos, triângulo com a letra R de Riobaldo e Reinaldo, além de outros desenhos ilustrativos. Além da importância metafísica dos símbolos, a obra de Poty

que compõem as orelhas do livro, apresentam uma importância da representação estrutural da obra, ou seja, o espaço em obra, a obra no meio, a divisão do livro e sua travessia pelo leitor. Também Telma Borges, no texto *Radiografias de um romance: vestígios de Grande sertão: veredas na biblioteca de Guimarães Rosa*, faz considerações importantes sobre símbolos utilizados por Rosa e sobre suas leituras. Ao se remeter à obra de Suzi Sperber (1976), a autora apresenta que dos 2000 livros que compõem a biblioteca rosiana, os mais marcados são livros espirituais, aproximadamente 200. Além disso, sobre a “limnascata”, símbolo que encerra estruturalmente a narração de Riobaldo, assume dimensões metafísicas e a autora conclui:

E a famosa limnascata – ∞ – recorrente nos textos espirituais, símbolo que encerra o relato de Riobaldo, ao mesmo tempo em que, por seu alto grau de significação, o projeta para o infinito ou, se quisermos, instaura uma cadeia enciclopédica, estabelecendo conexões galácticas com outras áreas de conhecimento. Podemos pensar, portanto, no romance rosiano como um método de conhecimento do mundo. Partindo da definição de infinito tem-se, dentre elas, a de denotar algo que não tem limites; no sentido figurado pode significar Deus, o Absoluto ou o Eterno. (BORGES, 2013, p. 4.)

Assim, a busca de uma forma poética espacial que revela o conteúdo está presente na estruturação de toda a obra como se analisará no próximo subtítulo. Todavia, apesar de Guimarães Rosa ser um místico, aqui é interessante observar como o espaço geográfico se modifica em imagens inéditas, poéticas, de um espaço metafísico. Dessa maneira, as vivências do autor, que são importantes, perdem espaço e dão vida ao narrador protagonista, Riobaldo. Portanto, o dito de Riobaldo é mais importante que o vivido por ele: “a qualquer narração dessas depõe em falso, porque o extenso de todo sofrido se escapole da memória” (p. 402) e o que resta é o espaço da linguagem. Gaston Bachelard diferencia o psicanalista de um fenomenólogo como aquele que abandona o estudo da imagem e escava a vida de um homem, como aquele que

Explica a flor pelo adubo. Já o fenomenólogo não vai tão longe. Para ele a imagem está aí, a palavra fala, a palavra do poeta lhe fala. Não há necessidade de ter vivido os sofrimentos do poeta para compreender a felicidade de palavras oferecidas pelo poeta – felicidade de palavra que domina o próprio drama. (BACHELARD, 1993, p. 15)

Pode-se concluir que Riobaldo é um fingidor, pois o momento do dito está longe do vivido e o que importa são as imagens poéticas transmitidas pela sua imaginação no presente. Dito isso, é possível afirmar que o narrador é um fenomenólogo quando afirma: “tem horas antigas que ficaram muito mais perto da gente do que outras, de recente data” (p. 99). Ainda assim, a representação dos “espaços sociais” não são mais ou menos importantes do que a representação dos “espaços psicológicos”, uma vez que eles estão imbricados no espaço do narrador. Por outro lado, alguns espaços assumem um caráter de mistério e de misticismo: “tudo tem seus mistérios. Eu sabia”. (p. 291). Assim, pode-se elencar alguns deles como: *o São Francisco* e a travessia dele feita por Riobaldo e Diadorim quando adolescentes: “medo maior que se tem, é de vir canoando num ribeirãozinho, e dar, sem espera, no corpo de um grande rio” (p. 104); *o Guararavacã do, Guaicuí* lugar onde o narrador reconhece o amor que sente por Diadorim: “aquele lugar, o ar. Primeiro, fiquei sabendo que gostava de Diadorim – de amor mesmo amor, mal encoberto em amizade” (p. 289); *a fazenda dos Tucanos*, espaço interno e de emboscada e ataques do grupo do Hermógenes. Esse espaço ocupa quase 50 páginas do romance: “à fazenda dos Tucanos chegamos, lá esbarramos – é na beira da Lagoa Raposa, passada a Vereda do Exú. Visitamos o fazendão vazio, não tinha almaviva de se ver” (p. 322); *as Veredas Mortas*, lugar do pacto com o diabo: “e aquele sitiado lugar não desmentia nenhuma tristeza” (p. 401) e *o Paredão*, lugar da batalha final entre Diadorim e Hermógenes: “a modo de impedir que o arraial fosse tomado... Porque o Paredão era de uma rua só” (p. 580). Todos esses espaços são mais do que geográficos, são espaços que apresentam relevância na narrativa com riqueza de detalhes revelados pela imaginação de Riobaldo, pois “o espaço percebido pela imaginação não pode ser o espaço indiferente entregue à mensuração e a reflexão do geômetra. É um espaço vivido. E vivido em sua positividade, mas com todas as parcialidades da imaginação” (BACHELARD, 1993, p. 19).

Todos esses espaços são íntimos, interiores. Ao atravessar o rio São Francisco, rio que começa e termina no sertão brasileiro, Riobaldo faz a travessia no espaço interno de uma canoa como um nascimento: “sentei lá dentro, de pinto em ovo” (p. 103). É na solidão, na intimidade, no Guararavacã do Guaicui, que Riobaldo reconhece o sentimento de amor por Diadorim e a impossibilidade de se livrar dele:

“eu estava sozinho, num repartimento dum rancho, rancho velho de tropeiro, eu estava deitado numa esteira de taquara” (p. 290). Um dos poucos espaços interiores da narrativa, a Fazenda dos Tucanos é um lugar de confinamento, de horrores da morte, de desconfiança e de dificuldades: “passamos cercados, guerreantes dentro da Casa dos Tucanos” (p. 343). Sozinho, Riobaldo vai para o lugar do pacto no qual tem pressentimentos ruins, lugar de imprecisão de nomes: “Veredas Mortas”; “Veredas Tortas”; “Veredas Altas”. Essa imprecisão na nomeação indica que esse espaço não é externo, pois, segundo Proença (1959), o nome “Veredas Mortas” só existira no pensamento de Riobaldo: “o senhor guarde bem. No meio do cerrado, ah, no meio do cerrado, para a gente dividir de lá ir, por uma ou por outra, se via uma encruzilhada. Agouro? Eu creio no temor de certos pontos” (p. 401); “aí mire e veja: as *Veredas Mortas...* Ali eu tive limite certo” (p. 402). Após o pacto e ao assumir a chefia, Riobaldo conduz o bando até ao Paredão e a ambiguidade desse lugar está em torno das batalhas externa e interna do narrador. A primeira enfrentada pelo grupo e vitoriosa. A segunda enfrentada por Riobaldo e sem sucesso. Como afirma Bachelard a escada para o sótão “traz o signo da ascensão para a mais tranquila solidão” (BACHELARD, 1993, p. 43). Em meio à batalha final, a mando de Diadorim, Riobaldo sobe as escadas, ascende: “aquele sobrado era a torre. Assumido superior nas alturas dele, era para um chefe comandar – reger todo cantão de guerra” (p. 583). Desse modo, após o pacto, Riobaldo, solitariamente, cresce como chefe na empreitada da vingança contra o Hermógenes, sobe para assistir a seu pessoal fracasso e à decadência de Diadorim.

Todos esses espaços são lembrados, inventados no presente diálogo do narrador com seu interlocutor. Na travessia do São Francisco, aquele menino enigmático que revela a paisagem a Riobaldo se fixa na memória do narrador ou é um motivo para ele não reconhecer o esquecimento: “aquele menino, como eu ia poder deslembrar?” (p. 104). Já em fuga solitária pelo Guararavacã do Guaicuí, e ao tentar explicar aquele sentimento ao interlocutor, o narrador fantasia: “o que sinto, e esforço em dizer ao senhor, repondo minhas lembranças, não consigo; por tanto é que me refiro tudo nestas fantasias” (p. 288). Fantasia ao ponto de criar um outro Diadorim ao qual verbaliza seu amor, mas terminado este encanto mágico, ele procura gastar aquela imagem: “olhei bem para ele, de carne e ôsso; eu carecia de olhar, até gastar a imagem falsa do outro Diadorim, que eu tinha inventado” (p. 292). Nos Tucanos,

enquanto confinados, o bando presencia a matança dos seus cavalos pelo grupo do Hermógenes. A tristeza e os horrores da guerra são difíceis de descrever sem inventar: “onde olhar e ouvir a coisa inventada e mais triste, e terrível – por no escasso de tempo não caber” (p. 340). Por várias vezes, para narrar as atrocidades vivenciadas na Fazenda dos Tucanos, Riobaldo trata sobre a dificuldade de lidar com os fatos passados. Para Bachelard o ato poético não tem passado, ou seja, o passado é um eco no presente. Isso se confirma quando Riobaldo se coloca como aquele que controla o passado: “quem me entende? O que eu queria. Os fatos passados obedecem à gente; os em vir, também. Só o poder do presente é que é furiável? Não. Esse obedece igual – e é o que é” (p. 343). Já no final da narração sobre a Fazenda dos Tucanos, Riobaldo confirma a inexistência da verdade no ato de narrar: “a guerra tem destas coisas, contar é que não é plausível. Mas mente pouco, quem a verdade toda diz” (p. 364). Para narrar um espaço de miséria e doença, no lugar do pacto, a imaginação e a fantasia alivia a dor: “qualquer narração dessa depõe em falso, porque o extenso de todo sofrido se escapole da memória” (p. 402). Por outro lado, a todo tempo o narrador busca a credibilidade do seu interlocutor, colocando sua narração como confiável: “não gosto de esquecer de coisa nenhuma. Esquecer, para mim, é quase igual a perder dinheiro” (p. 407). E, no Paredão, já prestes a revelar ao interlocutor o segredo da sua vida, que Diadorim era o corpo de uma mulher, Riobaldo indaga: “o senhor crê na minha narração?” (p. 585).

Todos esses espaços, ao mesmo tempo, têm vazão para o belo, para o telúrico. O poético como o modo que forma o conteúdo. Na travessia do São Francisco “um pássaro cantou. Nhambú? E periquitos, bandos, passavam voando por cima de nós. Não me esqueci de nada, o senhor vê” (p. 104). E quando o menino o toca, na canoa da travessia: “amanheci minha aurora” (p. 107). No Guararavacã do Guaicuí, o lugar reflete os sentimentos de Riobaldo: “ali era bonito, sim senhor” (p. 286); “madrugar vagaroso, vadiado, se escutando o grito a mil do pássaro rexenção – que vinham voando, aquelas chusmas pretas, até brilhantes, amanheciam duma restinga de mato, e passavam, sem necessidade nenhuma, a sobre” (p. 287); “de tarde, como estava sendo, esfriava um pouco, por pêjo de vento – o que vem da Serra do Espinhaço - um vento com todas as almas” (p. 290); “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 e põe no colo” (p. 290); “o dia

envelhecia”. (p. 352). E, mesmo ao relembrar o ódio do bando e de Diadorim, após a matança dos cavalos nos Tucanos, Riobaldo se consola, se satisfaz com o pensar em Diadorim: “mas pensar na pessoa que se ama, é como querer ficar à beira d’água, esperando que o riacho, alguma hora, pousoso, esbarre de correr” (p. 361). Já no lugar do pacto, a paisagem assume um tom sombrio e adequado à situação de dificuldades do bando: “e o senhor não esteve lá. O senhor não escutou, em cada anoitecer, a lugúgem do canto da mãe-da-lua” (p. 402); “até os pássaros, consoante os lugares, vão sendo muito diferentes” (p. 402); “ser forte é parar quieto; permanecer. Decidi o tempo – espiando para cima, para esse céu: nem o setestrêlo, nem as três-marias, - já tinham afundado; mas o cruzeiro ainda rebrilhava a dois palmos, até que descendo” (p. 420). E, por fim, as últimas imagens poéticas resgatadas por Riobaldo são criadas a partir da lembrança do Paredão: “e o manuelzinho-da-croa, que pisa e se desempenha tão catita – o manuelzinho não é mesmo de todos o passarinho lindo de mais amor?” (p. 588). Manuelzinho-da-croa é o pássaro que Diadorim ensinou Riobaldo a ver e admirar. E confirma uma metáfora dita anteriormente antes da morte dela: “Diadorim, penso também – mas Diadorim é minha neblina” (p. 24). Essa metáfora é confirmada quando presencia a morte de Diadorim e retoma a ideia de nuvem, neblina: “os urros... Como, de repente, não vi mais Diadorim! No céu, um pano de nuvens... Diadorim!” (p. 595).

Portanto, os espaços representados a partir da subjetividade seguem uma regra geral de serem espaços íntimos, interiores; inventados, imaginados e telúricos como se a paisagem correspondesse aos momentos vividos pelo narrador. Assim, a representação do espaço revela elementos sociais, culturais e econômicos, por outro lado, revela a percepção de Riobaldo ao narrar utilizando imagens poéticas, ou seja, imagens que revelam o modo de algo ser e que não necessariamente correspondem a verdade dos fatos narrados, pois ele se encontra diante da incomunicabilidade das sensações e toda a narração se torna um encobrir e descobrir; um esconder e um revelar; um ir e vir constante. Desse modo, a representação do espaço recai na estruturação do espaço da linguagem; do espaço do narrador e, principalmente, no espaço da obra.

2.2 Espaço como focalização

Diferente da representação espacial, essa categoria não pretende analisar o dito, o enunciado, mas o seu desdobramento na voz do sujeito enunciador. Em textos não ficcionais, o sujeito enunciador é o próprio produtor do texto, mas, na abordagem dessa categoria, por se tratar de um texto ficcional, o autor cria uma voz que se espacializa. A voz de Riobaldo é um espaço, pois “visão e voz literárias podem se descorporificar, desnaturalizar o espaço” (BRANDÃO, 2013, p. 69). Só o que existe é uma voz...

Essa ocorrência espacial é responsável pelo foco, pelo ponto de vista, pela percepção do narrador que também pode ser visto, analisado e observado. Assim, Brandão (2013) distingue o *espaço visto*, percebido, configurado, do *espaço vidente*, perceptório, conceptor, configurador. Desta maneira, esse modo de leitura levará o leitor a criar relações de elementos da obra que são vinculados à personagem como espaço. Assim sendo, o narrador também é um espaço, principalmente, o do *Grande Sertão: Veredas*, que é um narrador de si e que intercambia o real e o ficcional.

Em uma narrativa extensa e com muitas imbricações, Riobaldo camufla a realidade, pois o compromisso com a realidade pode ser um estorvo para o criador e para o narrador. Por isso, surge a necessidade de inventar. Isso pode ser um ato perigoso, manipulador e intencional, mas também uma própria confusão não intencional da memória devido ao tempo do fato lembrado. Sobre isso Marinho constata:

Este estorvo, todavia, só o é ficticiamente, dado que os narradores facilmente manipulam os factos e as interpretações que deles se fazem, inflectindo a apreensão do real no sentido que mais lhe convém, com uma autoridade própria de quem detém o acto de narrar, que se assemelha ao de criar. (MARINHO, 2008, p. 139)

Dessa forma, como é próprio dos narradores em primeira pessoa, os fatos narrados se adaptam e tomam proporções diferentes. Na literatura brasileira, há muitos narradores que se utilizam da memória e relatam fatos como verdadeiros, mas encobertos de parcialidade. Como exemplos desses pode-se citar Bento Santiago,

narrador em *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, e Paulo Honório, narrador em *São Bernardo*, de Graciliano Ramos. Por isso é que outros fatores, além da narração, podem dar pistas e situar o leitor atento. Esses fatores podem ser o contexto histórico, o tempo, o espaço, outros personagens, além das brechas, contradições e posicionamentos políticos daquele que narra. Portanto, o mais relevante para o leitor é considerar esses narradores como espaços onde habitam suas histórias e lembranças.

O narrador do GS: V não é diferente já que ele se coloca em uma posição de diálogo com o doutor da cidade, mas acaba por se apresentar como um narrador unilateral, pois na conversa somente ele fala e sabe-se da fala do interlocutor através das paráfrases dele. Além dessa parcialidade, o narrador traz para o presente a narração de fatos acontecidos há décadas e “o que vemos hoje toma lugar no quadro de referências de nossas lembranças antigas, inversamente essas lembranças se adaptam ao conjunto de nossas percepções do presente” (HALBWACHS, 2003, p. 29). Assim, a obra apresenta um narrador incomum, porque não é somente uma narração advinda da oralidade, mas do monólogo dialógico que revive no presente os fatos de longa data. Além disso, diferente dos narradores de *Dom Casmurro* e de *São Bernardo* que escrevem suas histórias, são narradores e autores, no *Grande Sertão*, o autor se presentifica, ao longo da narrativa, como o doutor escriba da narração de Riobaldo: “Guararavacã do Guaicuí: o senhor tome nota deste nome” (p. 289); “ao que jagunço é isto – o senhor ponha letreiro” (p. 357); “o senhor escreva no caderno: sete páginas...” (p. 500); “campos do Tamanduá-tão – o senhor aí escreva: vinte páginas...” (p. 546).

Para se reconhecer mais a figura do narrador, Walter Benjamin (1936), no texto *O Narrador*, apresenta o escritor russo Nikolai Leskov como um modelo exemplar de narrador que está cada vez mais distante, pois, segundo o autor, o ato de narrar está em extinção por causa da queda das experiências, do excesso de informação que chega com explicações e da substituição das narrativas orais pela escrita: “a experiência que passa de pessoa a pessoa é a fonte que recorrem todos os narradores. E, entre as narrativas escritas, as melhores são as que menos se distinguem das histórias orais contadas pelos inúmeros narradores anônimos” (BENJAMIN, 1994, p. 198). Apesar de o autor alemão ser um tanto radical quanto ao surgimento de novos narradores, aqui se pode ampliar e reconhecer as muitas

histórias, clássicas e modernas, escritas que surgiram da oralidade: *Ilíada* e *Odisseia* de Homero; o mito da criação, dos autores bíblicos; o mito fáustico, de autor alemão e anônimo; a lenda do surgimento do Ceará, em *Iracema*, resgatada por José de Alencar; o mito português do sebastianismo usado como resistência do povo de Canudos contra o início da república e registrado por Euclides da Cunha e tantas outras narrativas com base na oralidade. Nessa rede infinita de textos se insere o *Grande Sertão: Veredas*, também resultado da oralidade de um jagunço aposentado que a todo tempo explica sua maneira de narrar e que afirma: “eu quase que nada não sei. Mas desconfio de muita coisa” (p. 15); que inventa lugares inexistentes em mapas e que se declara: “eu senhor de certeza nenhuma” (p. 354). Portanto, um leitor/ouvinte contumaz e atento deve desconfiar da narração de Riobaldo que encobre e descobre; cria e recria pela memória o passado. Como o próprio narrador afirma: “a qualquer narração dessas depõe em falso, porque o extenso de todo sofrido se escapole da memória” (p. 418).

Ainda para se ampliar a figura do narrador, Benjamin destaca dois grupos como modelos das narrativas orais: o camponês sedentário e o marinheiro comerciante. Modelos arcaicos que se interpenetraram e o sistema corporativo medieval contribuiu com isso, pois “o mestre sedentário e os aprendizes migrantes trabalhavam juntos na mesma oficina; cada mestre tinha sido um aprendiz ambulante antes de se fixar em sua pátria ou no estrangeiro” (BENJAMIN, 1994, p. 199). Desse modo, dessas relações, os camponeses e os marujos aperfeiçoaram a arte de narrar. Assim, o narrador oral do *GS: V* se enquadra nesses dois grupos, primeiro como um jovem jagunço a se movimentar pelo sertão e a acumular experiências: “de primeiro, eu fazia e mexia, e pensar não pensava. Não possuía os prazos” (p. 10) e depois como um camponês sedentário no seu “range rede”: “mas, agora, feita a folga que me vem, e sem pequenos dessorregos, estou de range rede. E me inventei neste gosto, de especular ideia” (p. 10). Portanto, Riobaldo é um *espaço visto* como um personagem nômade e um *espaço vidente* como um narrador fazendeiro, herdeiro de seu pai, padrinho Selorico Mendes: “ele era rico e somítico, possuía três fazendas-de-gado. Aqui também dele foi, a maior de todas” (p. 111); “decerto, ficou entusiasmado, quando teve notícias de que eu era jagunço. E me deixou por herdeiro, em folha de testamento: das três fazendas, duas peguei (p. 115).

João Adolfo Hansen (2008), ao criar os dois planos de criação da obra de Rosa, apresenta, por um lado, o seguinte conjunto: Guimarães Rosa/ escrita épica/ leitor; e, por outro lado: Riobaldo/ oralidade dramática/ doutor Interlocutor. Dessa maneira, o segundo conjunto é que torna esse narrador um espaço, pois “Riobaldo é simultaneamente, ator na encenação dialógica e autor da história narrada em cena” (HANSEN, 2008, p. 133). A partir desse modo de leitura pode-se associar o Riobaldo-ator como um *espaço visto*, como o jovem jagunço viajante ao Riobaldo-autor como *espaço vidente*, como o velho fazendeiro, temente a Deus, devoto de Nossa Senhora da Abadia e casado com seu “amor de prata”, Otacília: “de cada vivimento que eu realtive, de alegria forte ou pesar, cada vez daquela hoje vejo que eu era como se fosse diferente pessoa. Sucedido desgovernado. Assim eu acho, assim é que eu conto” (p. 99). Portanto, por vários momentos da narrativa de si, Riobaldo-autor demonstra um certo desprezo pelo Riobaldo-ator: “no passado, eu, digo e sei, sou assim: relembro minha vida para trás, eu gosto de todos, só curtindo desprezo e desgosto é por minha mesma antiga pessoa” (p. 140).

Ainda como *espaço vidente*, como narrador-velho, Riobaldo assume a narração, o protagonismo, e transforma os discursos do doutor da cidade, seu interlocutor, em discursos indiretos. Desse modo, o lugar de fala de Riobaldo é de ex-jagunço que conhece, por dentro, as realidades do sertão e as recompõe ao letrado da cultura brasileira que as conhece por fora. Fica clara a adesão desse narrador às suas próprias parcialidades e sua escolha em não dar voz, espaço, ao interlocutor letrado:

A dissimetria estabelecida entre a oralidade iletrada de seu mundo sertanejo e as letras da cultura do doutor é compositiva da sua autoria como narrador irônico: ele é autor que se relaciona com o leitor não só pela seleção das matérias de sua história, mas principalmente pela avaliação que faz delas, quando sua parcialidade sertaneja incorpora a parcialidade do doutor que refrata suas representações, demonstrando que conta com a parcialidade moderna de uma épica subjetiva. Aqui, a parcialidade da fala de Riobaldo novamente evidencia o ponto de vista do autor Rosa, que, com a composição dupla, indetermina a unidade pressuposta na ideologia de ‘brasilidade’. (HANSEN, 2008, p. 134)

Logo, o interlocutor assume uma posição de escuta. A ele não é dado o lugar de fala uma vez que ela é parafraseada. Para Willi Bolle (2004), a falta de diálogo entre as classes, principalmente, entre os donos do poder e o povo, é um problema estrutural antigo e atual do Brasil. O autor defende que o *GS: V* é uma reescrita d'*Os Sertões* de Euclides da Cunha, mas sobre a perspectiva oposta do narrador "imparcial" e historiográfico de Euclides. Riobaldo é um jagunço letrado que, apesar de seletivo e parcial, não trata somente do povo sertanejo, mas se coloca como intermediário entre as classes, faz o doutor ouvir sua história e junto dela as histórias do povo por ele mesmo: "o senhor é de fora, meu amigo, mas meu estranho. Mas, talvez, por isso mesmo, "falar com estranho assim, que bem ouve e logo longe se vai embora, é um segundo proveito: faz do jeito que eu falasse mais mesmo comigo" (p. 39).

O narrador é um espaço porque possui a palavra na maior parte da narrativa, exceto as raríssimas exceções dos diálogos entre personagens e a imbricação de outras narrativas quando o narrador atribui a diferentes narradores algumas histórias, como a história da Maria Mutema contada pelo jagunço Jõe Bexiguento. Dessa maneira, o narrador é um espaço, labiríntico, como afirma Bolle, labiríntico da mesma maneira como o cérebro trabalha e para mapear, ou procurar entender o espaço geográfico representado, é preciso mapear a mente do narrador e verificar como esse espaço é estruturado a partir dele que se "lembra das coisas antes delas acontecerem" (p. 31).

Além do espaço labiríntico que é a mente de Riobaldo, Willi Bolle faz uma análise do discurso do narrador pactário e sua dimensão linguística e retórica. Assim, o teórico apresenta a cautela que o leitor deve ter para não se deixar persuadir pelo narrador que fez um pacto com o diabo. Esse pacto é lido por muitos estudiosos como também um pacto linguístico. Segundo o autor, Riobaldo se configura como um narrador dialético mais ou menos confiável e que, na construção da credibilidade, utiliza três estratégias capitais: humildade; críticas do desmando do poder e a religiosidade. Dessa forma, o narrador sempre se coloca como aquele que não sabe narrar e finge uma modéstia; critica os abusos do poder, mas que ocupa um status social e uma experiência de vida que lhe confere autoridade e, por fim, ele mostra-se como homem profundamente religioso com preocupações essencialmente espirituais e morais. Assim, Bolle conclui:

Em vez de postular que o pacto foi um fato que efetivamente ocorreu, parece-me mais instrutivo tomar como base a carreira bem sucedida de Riobaldo como dono do poder e interpretar o pacto como um código através do qual ele procura se explicar. Dessa maneira, o pacto, em vez de ser tomado como uma realidade ontológica, é concebido como uma construção mental, ancorada no imaginário coletivo, que o protagonista-narrador preferiu a outras formas de explicação. (BOLLE, 2004, p. 188)

As escolhas da vida se faz por muitos infernos pessoais. Com Riobaldo não é diferente. Apesar de ser, como afirma Bolle, como todos os narradores parciais, um narrador não muito confiável, Riobaldo é um espaço também de inquietação, de insegurança e, principalmente, de medo: “eu cá não madruguei em ser corajoso; isto é: coragem em mim era variável” (p. 46); tive medo. Sabe? Tudo foi isso: tive medo! (p. 105); “O correr da vida embrulha tudo, a vida é assim: esquenta e esfria, aperta e daí afrouxa, sossega e depois desinquieta. O que ela quer da gente é coragem” (p. 318). A coragem sempre foi invocada por ele, sempre necessária, sempre amiga do seu medo.

Riobaldo é um espaço de medo. Quando fazia parte do bando de Zé Bebelo e depois que guerreia contra o bando de Joca Ramiro, Riobaldo decide fugir: “em certo ponto do caminho, eu resolvi melhor a minha vida. Fugi” (p. 135); e não dá satisfação, mas sente que podia dá-la: “podia chegar perto de Zé Bebelo, desdizer: ‘– Desanimei, declaro de retornar para o Curalim...’ Não podia?” (p. 136). Deixa Zé Bebelo e vai para o bando dos jagunços de Joca Ramiro quando reencontra Reinaldo, o menino da travessia, na casa de Malinácio que era guardador da munição do bando. A partir dessa troca de partido e do reencontro com Diadorim, o narrador se volta para si em muitas reflexões: “quando foi que minha culpa começou?” (p. 140). Ainda se volta para o interlocutor se justificando e se colocando como apartidário: “o senhor quem sabe vá achar que eu seja um homem sem caráter. Eu mesmo pensei” (p. 141); “tudo, naquele tempo, e de cada banda que eu fosse, eram pessoas matando ou morrendo, vivendo numa fúria firme, numa certeza, eu não pertencia a razão nenhuma, não guardava fé e nem fazia parte” (p. 142). E quando é indagado por Titão Passos sobre as estratégias de guerra de Zé Bebelo, Riobaldo se constrange e responde de maneira vaga sem muito contribuir: “como eu ia depor? Podia? Tudo o que eu mesmo

quisesse. Mas, traição, não”. O narrador fica dividido, mas mostra manter fidelidade a Zé Bebelo mesmo estando no bando rival:

Tudo dentro de mim não podia. Dou vendido em pêças riquezas o que eu cansei naquela hora, minhas caras deviam de estar pegando fogo. Que se eu contasse, não contasse, essas ânsias. Eu não podia, como um bicho não pode deixar de comer a avistada comida, como uma bicha-fêmea não pode fugir deixando suas criazinhas em frente da morte. Eu devia? Não devia? Vi vago o adiante da noite, com sombras mais apresentadas. Eu, quem é que eu era? De que lado eu era? Zé Bebelo ou Joca Ramiro? Titão Passos... o Reinaldo... De ninguém eu era. Eu era de mim. Eu, Riobaldo. Eu não queria querer contar. (ROSA, 2006, p. 151)

Tudo dentro de Riobaldo, inclusive a decisão de qual bando seguir, mas o que ele não queria era parecer sem caráter para o interlocutor e, por isso, compensa a traição se mantendo fiel e ético a Zé Bebelo. Apesar de Riobaldo dizer não assumir partido, dizer ser dono de si, ele defende Zé Bebelo e destrói todas as informações de um caderninho: “alguma valia aquilo tinha? Não sei, sabia não. Andando, peguei, oculto, rasguei em pedacinhos, taquei tudo no arrojo dum riacho. Aquelas águas me lavavam. E, de tudo que a respeito do resto eu sabia, cacei em mim um esforço de me completo esquecer. (p. 151). Por outro lado, Riobaldo não consegue se livrar do medo, medo que retorna quando Titão Passos pensa na utilidade que ele pode ter e na possibilidade de se fazer um dos Bebelos, se camuflar no bando alheio, mas ele mesmo pensando mais faz a ressalva: “tudo temos de ter cautela... Se eles já souberam notícia de que você fugiu, e te encontram, são sujeitos para quererem logo te matar imediato, por culpas de desertor” (p. 152). Nesse momento o medo volta e Riobaldo tem tudo dentro de si: “medo. Medo que maneia. Em esquina em que me veio” (...); “tem diversas invenções de medo, eu sei, o senhor sabe. Pior de todas é essa: que tonteia primeiro, depois esvazia. Medo que já principia com um grande cansaço” (...) “medo do que pode haver sempre e ainda não há” (...) “não pude, não pensava demarcado. Medo não deixava. Eu estando com um vapor na cabeça, o miolo volteado. Mudei meu coração de posto. E a viagem em nossa noite seguia. Purguei a passagem do medo: grande vão eu atravessava” (p. 151).

Dessa maneira, a narração é uma luta pessoal do narrador que quer contar os fatos, mas tem o cuidado de apresentar uma imagem positiva e o medo, sentimento pessoal, é fruto de uma consciência não tranquila que leva o narrador a várias práticas para tentar se livrar dele. Faz até penitência das coisas que mais gosta: pitar, beber, dormir e ficar longe do Reinaldo: “resolvi aquilo, e me alegrei. O medo se largava de meus peitos, de minhas pernas. O medo já amolecia as unhas. (p. 154). Assim, Riobaldo se livra do medo dos bebelos, mas, no futuro, no julgamento de Zé Bebelo no Sempre Verde, o narrador tem a oportunidade de se retratar e de defender da morte o seu antigo líder.

Portanto, o narrador do *GS: V* é um espaço angular e polivalente. Um espaço visto, jovem e viajante jagunço a guerrear pelo sertão e um espaço vidente, velho no “range rede” que busca a melhor forma de narrar parcialmente sua vida e vivências. Trata-se de um narrador pactário que usa o pacto como subterfúgio dos seus próprios erros e escolhas e que narra a partir de si, a partir de seus fragmentados e articulados mapas mentais, a partir dos seus espaços internos, dos próprios medos. Assim, o dinamismo da narração de Riobaldo é o próprio dinamismo da vida que sempre exige coragem.

2.3 Espaço como linguagem

A linguagem, principalmente a linguagem literária, assume um espaço que se diferencia do espaço representado, ou seja, do espaço extratexto. Nessa categoria, o espaço é interno, intratextual. Trata-se de outra vertente dos estudos linguísticos e literários que coloca o texto e o texto literário como um discurso fundador juntamente com o discurso científico, religioso, filosófico, histórico: “literatura não é coisa representada, mas representante” (HANSEN, 2012, p. 127). Há, nesse ponto, uma intersecção entre teoria e estilística como produtos textuais que surgem a partir do texto. Portanto, é na linguagem do texto que o mundo externo toma forma e nesse movimento autotélico que ela cria uma geografia própria.

Essa noção do espaço como linguagem se difunde a partir dos anos de 1960 entre os estruturalistas franceses que colocam em discussão o conceito aristotélico

de *mimeses*. Ou seja, para os teóricos, a literatura não trata do mundo, mas trata de si mesma, assim ela é autorreferencial. Sobre isso, Brandão reconhece o papel secundário do mundo extratextual nessa categoria espacial:

Para conjugar o almejado antiempirismo – que oblitera o interesse pela categoria espaço segundo um prisma mimético – à obsessão sincrônica – que abre caminho ao fascínio pela noção genérica de *especialização* -, o estruturalismo realça o elemento sensível da realidade – justamente o que se manifesta nas formas -, aplicando-o como elemento essencial na definição da linguagem literária. É plausível, pois, que para o estruturalismo o espaço signifique o veículo para se estabelecer um “empirismo da linguagem”. De qualquer maneira, talvez como sintoma das oscilações conceituais que envolvem o termo, naquele momento intelectual, no âmbito estrito da teoria da literatura, não se gerou nenhuma obra de vulto tendo o espaço como eixo principal. (BRANDÃO, 2013, p. 26)

Desse modo, há uma elevação da linguagem como forma mais apta de representar a realidade e, para isso, ela se espacializa. Dessa maneira, o antiempirismo, a sincronia, a forma sobre o conteúdo, o significante que se destaca do significado, o descrever como captação de realidades dentro da narrativa constituem a estrutura espacial do texto. É nesse contexto teórico, estruturalista, que Guimarães Rosa escreve e revela, segundo Hansen (2012), sua avaliação “com procedimentos retóricos que comunicam a representação para o leitor” (HANSEN, 2012, p. 120). Logo, a linguagem inédita usada por Rosa é uma ficcionalização da própria linguagem. Apesar de ser reconhecida, para os realistas do século XIX, como a forma mais eficaz de captação do mundo, portanto documental, a linguagem verbal também apresenta suas limitações: “desta maneira, o signo revela-se insuficiente para apreender o que é? Surge a dúvida ao nível de expressão, ao nível do discurso” (CASTRO, 1976, p. 54). Como se verá a seguir, Guimarães Rosa faz uso dessa limitação objetiva da linguagem e a transpõe para a função poética cheia de virtualidades e de dúvidas sobre a realidade.

É fato o interesse dos estudiosos pela estrutura linguística e estilística do GS: V. Isso se deve ao caráter inovador que Guimarães Rosa imprimiu na língua e na literatura. Assim, Daniel (1968), ao perguntar sobre as contribuições de Rosa para a língua e literatura, chega à seguinte conclusão:

A resposta consiste essencialmente em três palavras: *renovação, flexibilidade e universalidade*. Por meio da revitalização de padrões morfológicos familiares, chama a atenção para o valor inerente e o potencial da *palavra*, e por meio da sintaxe original e dinâmica e o sensível emprego de técnicas poéticas e retóricas, cria uma prosa de beleza estética e poder expressivo. Na sua preocupação com o conteúdo e com a forma das suas obras, faz esta colega e não escrava daquele; ou, melhor dito, na obra rosiana não se separam os dois elementos mas se efetua uma confluência deles. (DANIEL, 1968, p. 176)

Em um contexto de supervalorização da forma sobre o conteúdo, a autora apresenta um escritor que não se deixa escravizar pela forma, mas faz uso dela para subverter a linguagem que era usada pelos letrados como objeto de denúncia social e que, agora, assume o *status* de “ficção regional que transcende o regionalismo e o realismo. Há a invenção de formas que indeterminam a significação e o sentido das referências sertanejas representadas” (HANSEN, 2012, p. 122). Ou seja, a geografia, os fatos históricos e os problemas sociais não são realidades secundárias no GS: V, mas são realidades redimensionadas e transportadas para o caráter não documental da literatura a partir do espaço ficcional da linguagem inventada de Guimarães Rosa.

A busca por uma forma única, inédita, afasta Guimarães Rosa de um léxico regionalista restrito e é possível encontrar na obra um espaço linguístico amplo recheado de línguas arcaicas e modernas: “Guimarães Rosa tem portanto, um pé na linguagem do sertão e o outro pé na linguagem do mundo” (GALVÃO, 1986, p. 74). Proença, nas *Trilhas do Grande Sertão*, exemplifica os usos de latinismos; arcaísmos; palavras eruditas e indianismos no GS: V. Além disso, o autor reconhece o uso de recursos sintáticos, morfológicos e sonoros como expletivos; pleonasmos; superlativos; aliteração; onomatopeias e prefixação. O ensaísta afirma ainda:

Criava o seu vocábulo, sonoro e claro, sem preocupar-se com o veto gramatical aos hibridismos e proclamava sua adesão a um conceito de liberdade artística: daí por diante, utilizaria o instrumento que melhor transmitisse sua mensagem, sem indagar-lhe a origem ou idade. Dessa liberdade resultam aproximações que causam estranheza – regionalismos vizinhando com latinismos, têrmos da língua oral e da linguagem castiça entrelaçando-se, contigüidades surpreendentes do português arcaico e de formas recém-nascidas,

mal arrancadas do porão das latências idiomáticas, a estrita semântica dos termos etimológicos e translações violentas, de impulso metafórico ou não. (PROENÇA, 1959, p. 213)

Dessa maneira, o espaço da linguagem no *GS: V* apresenta vários aspectos a serem explorados, além da inovação através da apropriação de línguas diversas e de neologismos. O uso de várias línguas e variados recursos conduz o espaço regional do norte de Minas, Goiás e Bahia para o espaço da língua de todos os povos: “eu quero tudo: o mineiro, o brasileiro, o português, o latim – talvez até o esquimó e o tártaro. Queria a língua que se falava antes do Babel” (ROSA *apud* DANIEL, 1968, p. 26). Consequentemente, Guimarães Rosa, à procura de uma língua universal, produz uma arte moderna que deforma a forma e inventa um mundo mitologizado a partir do sertão. Hansen (2012), ao reconhecer essa particularidade do escritor, debate as críticas de que o *GS: V* é uma obra conservadora e formalista: “o estranhamento que lampeja na ficção da língua pré-babélica de seus textos como se a linguagem fosse uma não linguagem demonstra uma razão estética e política ignorada pela crítica quando ainda fala do formalismo e o conservadorismo de Rosa (HANSEN, 2012, p. 126). Para o teórico, a liberdade artística do escritor se contrapõe à linguagem literária subordinada a programas políticos ou à representação realista de conteúdo. Desse modo, o conteúdo ganha interpretações diversas, por vezes, ambígua, e ultrapassa a forma: “o sério pontual é isto, o senhor escute, me escute mais do que estou dizendo” (p. 109). Não há nada pronto e explicado no espaço linguístico da obra, tudo é uma invenção sugestiva que exige do leitor memória, associações e a todo tempo uma reorganização dos espaços: “o senhor me organiza? Saiba: essas coisas, eu pouco pensei, no lazer de um momento” (p. 365).

A insuficiência do sistema linguístico faz Riobaldo considerar que é possível transformar a vida em texto, mesmo que seja um texto limitado e, apesar disso, esse sistema é instrumento de fazer poético e de modos parciais e imbricados de contar: “eu sei que isto que estou dizendo é dificultoso, muito entrançado” (p. 100). Assim, a ação se realiza na palavra: “e o que era para ser. O era para ser – são as palavras!” (p. 48). Porém, a objetividade e exatidão se perdem na virtualidade e ficcionalidade da palavra. A palavra constrói a realidade de maneira fictícia: “no real da vida, as coisas acabam com menos formato, nem acabam. Melhor assim. Pelejar por exato,

dá erro contra a gente. Não se queira. Viver é muito perigoso...” (p. 85). Riobaldo tem consciência do desafio de se lutar com as palavras e de “pelejar pelo exato”, mesmo sabendo que isso seja um erro: “sei que estou contando errado, pelos altos. Desemendo. Mas não é por disfarçar, não pense” (p. 98). Portanto, nessa batalha o narrador ora vence ora perde como em um jogo no qual é preciso atenção às estratégias e manipulações de quem joga: “eu estou contando assim, porque é meu jeito de contar. Guerras e batalhas? Isso é como jogo de baralho, verte, reverte” (p. 98).

Dessa forma, seguindo o pensamento de Hansen (2012), Guimarães Rosa se presentifica, avaliativamente, no narrar de Riobaldo, ou seja, há uma ficcionalização do autor. Essa busca do escritor pela língua pura, pré-babélica, se revela em Riobaldo quando este procura um modo preciso para contar sua história, pois toda a narração dele se enreda pela palavra, mas ele constata a ineficiência da língua ao não encontrar nome para descrever o que sentiu após a travessia do São Francisco com o menino: “só uma transformação, pesável. Muita coisa importante falta nome” (p. 109). Nem tudo que existe tem nome, por isso se justifica o neologismo do autor/narrador. Os nomes mudam e passam a não definir nada, portanto perdem sua função. Assim, os limites e as impossibilidades da linguagem despertam um gosto e uma desilusão de Riobaldo pelo nome dos lugares, das pessoas e das ações.

Os nomes merecem estudo à parte, como fez Ana Maria Machado na obra *Recado do Nome* (1976), mas aqui a intenção é mostrar como os nomes assumem significados diferentes em diversos espaços da narrativa e como a imprecisão e a mudança deles esbarram na dificuldade de localização das ações narradas:

O Nome é um signo, polissêmico e hipersêmico, que oferece várias camadas de semas e cuja leitura varia à medida que a narrativa se desenvolve e se desenrola. Não há mais um sentido único de leitura, mas uma decifração e recriação permanentes, feitas de dedução e de intuição, de sensibilidade e de exploração das diferentes possibilidades de atualização daquilo que é dito potencialmente pelo Nome. (MACHADO, 2013, p. 43)

Desse modo, a autora trata da plurissignificação do nome de um único personagem que se ressignifica ao longo da narrativa. No *GS: V*, além do nome que

assume novos significados, há também a mudança de nomes que designam o mesmo ser, mas em etapas diferentes. Isso acontece com o nome *Riobaldo* que recebe o apelido de *Cerzidor*, *Tatarana*, por ser bom de tiro. Por vezes, ao longo da narrativa, *Tatarana* aparece como aposto de *Riobaldo* e, por outras vezes, como sobrenome: “E pois, conforme dizia, por meu tiro me respeitavam, quiseram pôr apelido em mim: “primeiro, *Cerzidor*, depois *Tatarana*, lagarta-de-fogo” (p. 223) e também, depois do pacto e de perceber uma possível traição de Zé Bebelo ou uma traição de sua própria parte por ambicionar a chefia do bando, recebe de Zé Bebelo o apelido de *Urutu-Branco*: “ – ‘Ah: o Urutu Branco: assim é que você devia se chamar... E amigos somos” (p. 477). O nome, então, está diretamente ligado ao que algo é: “Urutu Branco é o nome de uma cobra. Cobra é igualmente a forma que tomou o diabo no mito hebraico para incitar o homem a comer da fruta do conhecimento do Bem e do Mal” (CASTRO, 1976, p. 73). Depois de *Tatarana*, lagarta fogo, guerreiro bom de tiro, e *Urutu Branco*, cobra traiçoeira, ele volta a ser o *Riobaldo*, narrador, fazendeiro. O Riobaldo, *Tatarana*, era bom de tiro, mas a principal arma dele, narrador, é a palavra disparada no espaço da obra, pois antes mesmo de receber o apelido de *Urutu-Branco*, no início da narrativa, ele já utilizara o nome como se tratasse de uma terceira pessoa. Espaços de nomes nos quais o leitor deve transitar de modo a reler a obra no mesmo momento em que a lê, ou mesmo em outras leituras.

Além de Riobaldo, outras personagens também passam por esse processo de mudança do nome, como é o caso de *Diadorim*. Primeiro, é o *menino* o qual o narrador não soube o nome quando atravessaram o São Francisco: “nem pude me despedir direito do Menino. De longe, virei, ele acenou com a mão, eu respondi. Nem sabia o nome dele. Mas não carecia. Dele nunca me esqueci, depois, tantos anos todos” (p. 147). Como jagunço do bando de Joca Ramiro o menino vira *Reinaldo*: “o Menino me deu a mão: e o que mão a mão diz é o curto; às vezes pode ser o mais adivinhado e conteúdo; isto também. E ele como sorriu. Digo ao senhor: até hoje para mim está sorrindo. Digo. Ele se chamava o Reinaldo (p. 189). Aquele menino, o Reinaldo, é, particularmente para Riobaldo, *Diadorim*, o nome mais citado ao longo da narração: “– ‘Pois então: o meu nome, verdadeiro, é Diadorim... Guarda este meu segredo. Sempre, quando sozinhos a gente estiver, é de Diadorim que você deve de me chamar, digo e peço, Riobaldo...” (p. 214). Assim, *Diadorim* é a intimidade, o segredo, a particularidade, o amor secreto e escondido no narrador. E *Diadorim*, depois que

morre, quando Riobaldo descobre toda a verdade, assume ainda dois nomes: um dado, exclamativamente, por Riobaldo; outro de batismo: “E eu não sabia por que nome chamar; eu exclamei me doendo: – ‘Meu amor!...’” (p. 599). Portanto, o percurso do *menino* à *mulher* é o espaço da linguagem de Riobaldo que comprova com documento escrito, o único registro que encontrou, depois de passar por tantos lugares de volta, em busca da origem:

Este papel, que eu trouxe – batistério. Da matriz de Itacambira, onde tem tantos mortos enterrados. Lá ela foi levada à pia. Lá registrada, assim. Em um 11 de setembro da era de 1800 e tantos... O senhor lê. De *Maria Deodorina da Fé Bettancourt Marins* – que nasceu para o dever de guerrear e nunca ter medo, e mais para muito amar, sem gozo de amor... Reze o senhor por essa minha alma. O senhor acha que a vida é tristonha? (ROSA, 2006, p. 604)

Desse modo, a mudança dos nomes das personagens demonstra as etapas vivenciadas por elas, pois as pessoas estão sempre mudando. Assim, o *menino*, *Reinaldo*, *Diadorim*, *Meu amor!* e *Maria Deodorina da Fé Bettancourt Marins* são nomes reveladores de uma personagem que são várias, como todas as outras personagens. São nomes reveladores da insuficiência do signo, da insuficiência da palavra que é arbitrária e que ocupa um espaço. Por outro lado, são nomes que desafiam o leitor a identificá-los e relacioná-los nas suas funções narrativas, pois eles mudam e designam seres também mutáveis: “o senhor... Mire veja: o mais importante e bonito, do mundo, é isto: que as pessoas não estão sempre iguais, ainda não foram terminadas – mas que elas vão sempre mudando” (p. 23).

Esse processo de mudança dos nomes também ocorre com a denominação dos espaços físicos e nos títulos dos manuscritos da obra. Esses espaços se tornam imprecisos no espaço da linguagem. Como já se tratou mais acima sobre a representação do sertão, pode-se, como exemplo, partir da complexidade de nomeá-lo, de defini-lo, de delimitá-lo e de localizá-lo na sua diversidade geográfica e nas concepções pessoais do narrador: “o sertão aceita todos os nomes: aqui é o Gerais, lá é o Chapadão, lá acolá é a caatinga” (p. 490). Além disso, outros espaços também se tornam imprecisos no processo de ficcionalização da geografia do espaço da obra.

Pode-se ressaltar a importância do lugar do pacto de Riobaldo com o diabo: *Veredas Mortas*. Esse espaço é impreciso na sua geografia e também na sua nomeação no espaço da linguagem. Além dos diversos nomes que este espaço recebe, o romance de Guimarães Rosa também apresenta muitos títulos relacionais. Assim, Mônica Fernanda Rodrigues Gama (2003), em dissertação de mestrado, destaca que há uma multiplicação de formas, de nomes, para exprimir o conteúdo que não oferece esclarecimento, pois são só apresentados, inseridos em diversos momentos da obra e cabe ao leitor a atividade relacional. Desse modo, sobre os títulos do livro a autora destaca:

Lembro ainda que no manuscrito de *Grande Sertão: Veredas* constava outro título, a saber, *Veredas Mortas* – teríamos, então, três significações no que tange a títulos presentes no romance, ou seja, substituição de um por outro e deslocamento de função de título para *leitmotiv*. (GAMA, 2008, p. 61)

Desse modo, o título inicial, *Veredas Mortas*, que não nomeou o livro em nenhuma edição, transformou-se em tema reiterado na obra, mas presente também no emblemático subtítulo do romance, uma espécie de epígrafe, “o diabo na rua, no meio do redemoinho...”, que assume nova interpretação no episódio do pacto, na *catábese* de Riobaldo. Mônica ressaltava ainda a ênfase destas inserções no espaço estrutural da obra a partir do espaço da linguagem e de elementos paratextuais, principalmente sobre o subtítulo que aparece de diversas formas nos manuscritos: “nesse sentido, o *leitmotiv* ‘*O diabo na rua, no meio do redemoinho*’ é o mesmo, mas em cada um dos dez contextos narrativos em que aparece é também diferente” (GAMA, 2008, p. 60). Assim, a *catábese*, decida aos infernos ou contato com o mundo das ideias, se torna uma forma de estruturação, um pacto também da linguagem.

Esclarecido o espaço de titulação da obra, três títulos espaciais, da mesma maneira, vários lugares são de difícil localização, são inventados ou tem seus nomes modificados de acordo com a intenção do narrador. Logo, para se ilustrar mais como se constrói o espaço da linguagem, pode-se analisar como se modifica, nominalmente e semanticamente, o lugar do pacto:

Rumo a rumo de lá, mas muito para baixo, é um lugar. Tem uma encruzilhada. Estradas vão para as Veredas Tortas-veredas mortas. Eu disse, o senhor não ouviu. Nem torne a falar nesse nome, não. É o que ao senhor lhe peço. Lugar não onde. Lugares assim são simples – dão nenhum aviso. Agora: quando passei por lá, minha mãe não tinha rezado – por mim naquele momento? (Rosa, 2003, p. 130)

Neste trecho, ainda na primeira parte da narrativa, o narrador antecipa, através do substantivo próprio, grafado com letra maiúscula, *Veredas Tortas*, o caráter retorcido, sinuoso do lugar do pacto. Há ainda o termo, sem hífen, *veredas mortas* que aparece como aposto explicativo das *Veredas Tortas*, “lugar não onde”, lugar que existe na ficção da palavra.

Depois do bando andar perdido, chegam em um lugar chamado *Coruja*, retiro taperado, lugar inventado, não encontrado em mapa. Nesse ponto, há uma maior descrição das Veredas Mortas que substituiu o nome *Veredas Tortas*:

Ali eu não devia nunca de me ter vindo; lá eu não devia de ter ficado. Foi o que assim de leve eu mesmo me disse, no avistar o redondo daquilo, e a velhice da casa. Que mesmo como coruja era – mas da orelhuda, mais mor, de tristes gargalhadas; porque a suindara é tão linda, nela tudo é cor que nem tem comparação nenhuma, por cima de riscas sedas de brancura. E aquele situado lugar não desmentia nenhuma tristeza. A vereda dele demorava uma agüinha chorada, demais. Até os buritis, mesmo, estavam presos. O que é que buriti diz? É: – Eu sei e não sei... Que é que o boi diz: – Me ensina o que eu sabia... Bobice de todos. Só esta coisa o senhor guarde: meia-légua dali, um outro corgo-vereda, parado, sua água sem-cor por sobre de barro preto. Essas veredas eram duas, uma perto da outra; e logo depois, alargadas, formavam um tristonho brejão, tão fechado de moitas de plantas, tão apodrecido que em escuro: marimbus que não davam salvação. Elas tinham um nome conjunto – que eram as Veredas-Mortas. O senhor guarde bem. No meio do cerrado, ah, no meio do cerrado, para a gente dividir de lá ir, por uma ou por outra, se via uma encruzilhada. Agouro? Eu creio no temor de certos pontos. Tem, onde o senhor encosta a palma-da-mão em terra, e sua mão treme pra trás ou é a terra que treme se abaixando. A gente joga um punhado dela nas costas – e ela esquenta: aquele chão gostaria de comer o senhor; e ele cheira a outroras... Uma encruzilhada, e pois! – o senhor vá guardando... Aí mire e veja: as Veredas Mortas... Ali eu tive limite certo. (ROSA, 2006, p. 401)

O misticismo surge em elementos ligados à religiosidade, mas ao mesmo tempo, ao sombrio e à morte. A coruja é um animal enigmático, misterioso, símbolo do conhecimento e nomeia aquele lugar, mas não é a suindara, geralmente coruja que habita torres de igrejas, é uma coruja “orelhuda e de tristes gargalhadas”. Próximo dali, as veredas plurais, duas, lugar de decisão. Além disso, o destaque para o substantivo composto, “nome conjunto”, Veredas-Mortas, com hífen. Assim, a imprecisão só aumenta, o nome não nomeia e o espaço da palavra é vazio.

Eu caminhei para as Veredas-Mortas. Vareei a quissassa; depois, tinha um lance de capoeira. Um caminho cavado. Depois, era o cerrado mato; fui surgindo. Ali esvoaçavam as estopas eram uns caborés. E eu ia estudando tudo. Lugar meu tinha de ser a concruz dos caminhos. A noite viesse rodeando. Aí, friazinha. E escolher onde ficar. O que tinha de ser melhor debaixo dum pau-Cardoso – que na campina é verde e preto fortemente, e de ramos muito voantes, conforme o senhor sabe, como nenhuma outra árvore nomeada. Ainda melhor era a capa-rosa – porque no chão bem debaixo dela é que o Careca dança, e por isso ali fica um círculo de terra limpa, em que não cresce nem um fio de capim; e que por isso de caparosa-do-judeu nome toma. Não havia. A encruzilhada era pobre de qualidades dessas. Cheguei lá, a escuridão deu. Talentos de lua escondida. Medo? Bananeira treme de todo lado. Mas eu tirei de dentro de meu tremor as espantosas palavras. Eu fosse um homem novo em folha. Eu não queria escutar meus dentes. Desengasguei outras perguntas. Minha opinião não era de ferro? Eu podia cortar um cipó e me enforcar pelo pescoço, pendurado morrendo daqueles galhos: quem-é-que quem que me impedia?! Eu não ia temer. O que eu estava tendo era o medo que ele estava tendo de mim! Quem é que era o Demo, o Sempre-Sério, o Pai da Mentira? Ele não tinha carnes de comida da terra, não possuía sangue derramável. Viesse, viesse, vinha para me obedecer. Trato? Mas trato de iguais com iguais. Primeiro, eu era que dava a ordem. E ele vinha para supilar o ázimo do espírito da gente? Como podia? Eu era eu – mais mil vezes – que estava ali, querendo, próprio para afrontar relance tão desmarcado. Destes meus olhos esbarrarem num ror de nada. (ROSA, 2003, p. 419)

Como já dito, as *Veredas-Mortas*, com hífen, é mais um espaço interno do narrador, lugar pessoal dele com cruz, espaço de medo. Desse espaço, é que surge o espaço da palavra: “tirei de dentro de meu tremor as espantosas palavras”. Além disso, como já observado, o limite da palavra aqui se apresenta também nos vários nomes que são atribuídos ao demônio que, assim como Deus, ao longo da narrativa

existe na palavra, ou seja, no impreciso, não no espaço físico: “ele não tinha carnes de comida da terra, não possuía sangue derramável”. Desse modo, o espaço da linguagem é tão relevante porque revela a impossibilidade de captar o mundo físico, mas faz as coisas existirem em outro plano. O diabo existe na linguagem: “o pacto nenhum – negócio não feito. A prova minha, era que o Demônio mesmo sabe que ele não há, só por só, que carece de existência” (p. 469).

Ele é? Ele pode? Ainda hoje eu conheço tormentos por saber isso; trasteio que agora, quando as idades me sossegam. E o demo existe? Só se existe o estilo dele, solto, sem um ente próprio – feito remanchas n’água. A saúde da gente entra no perigo daquilo, feito num calor, num frio. Eu, então? Ao que fui, na encruzilhada, à meia-noite, nas Veredas Mortas. Atravessei meus fantasmas? Assim mais eu pensei, esse sistema, assim eu menos penso. O que era para haver, se houvesse, mas que não houve: esse negócio. Se pois o Cujo nem não me apareceu, quando esperei, chamei por ele? Vendi minha alma algum? Vendi minha alma a quem não existe? Não será o pior?... Ah, não: não declaro. (ROSA, 2006, p. 483)

A dúvida sobre a existência do diabo perpassa o espaço de toda a narrativa. Para Riobaldo, a existência física, o concreto, a matéria é que dá a existência a algo. Nesse trecho, nada é físico. As Veredas Mortas aparecem sem o hífen, portanto não denota um lugar, mas um estado, uma característica. Assim como o espaço descrito não é físico, o espaço da linguagem também não o é. Logo, é no espaço impreciso da linguagem que existem as Veredas Mortas e o diabo.

Mais uma prova da inexistência das Veredas-Mortas é a descoberta do verdadeiro nome do lugar por Riobaldo depois da morte de Diadorim quando tenta fazer o caminho de volta:

Eu vim. Pelejei. Ao deusdar. Como é que eu sabia destornar contra a minha tristeza? O dito, vim, consoante traçado. Num lugar, o Tuim, me alembro: eu tive de mudar para outro cavalo. E um sitiante, no Lambe-Mel, explicou – que o trecho, dos marimbus, aonde íamos, se chamava mais certo não era Veredas-Mortas, mas Veredas-Altas... Coisa que compadre meu Quelemém mais tarde me confirmou. Daí, mais para adiante, dei para tremer com uma febre. Terçã. Mas o sentido do tempo o senhor entende, resenha duma viagem. Cantar que o senhor

fosse. De ai, de mim. Namorei uma palmeira, na quadra do entardecer... (ROSA, 2006, p. 601)

Assim como a mudança dos nomes das personagens indica as etapas vividas por eles pluralizando suas existências, com o espaço não é diferente. As *Veredas-Mortas* assumem muitos significados e a mudança do nome indica a impossibilidade de Riobaldo reverter a morte de Diadorim, pois o lugar só existe no inexato espaço da linguagem, por outro lado, quando Riobaldo tenta resgatá-lo ele se redimensiona e só existe no alto, no céu: “aonde ia, eu retinha bem, mesmo na doidagem. A um lugar só: às *Veredas-Mortas*... De volta, de volta. Como se, tudo revendo, refazendo, eu pudesse receber outra vez o que não tinha tido, repor Diadorim em vida?” (p. 601). Portanto, as *Veredas-Tortas*, *Veredas-Mortas*, *Veredas Mortas* e *Veredas-Altas* são criações ficcionais, invenções. Retomando a citação de Ana Maria Machado (1976), o nome é polissêmico que exige do leitor uma decifração e recriação permanentes, logo, ele não pode ser lido fora do espaço da linguagem.

Enfim, essa categoria espacial é uma maneira de estudar a linguagem a partir dela, sem analisar as intervenções autorais e contextuais. Seria isso possível? Guimarães Rosa comprova essa possibilidade na linguagem literária que se torna também um discurso fundador, um modo ficcional que oblitera o mundo mimético. Isso não quer dizer que as denúncias sociais e os acontecimentos históricos são realidades secundárias no *GS: V*, mas são realidades transportadas para o caráter não documental da literatura. Portanto, as personagens e espaços se transformam, logo o signo que os nomeia se torna obsoleto e necessita de mudança para tentar se aproximar da denominação do ser, ainda assim de forma limitada. Essa subversão da linguagem se torna em Guimarães Rosa uma razão estética e política. Trata-se do dizer no não dito a partir do espaço ficcional da linguagem inventada. E como bem observa Candido, o movimento do livro “reconduz o mito ao fato, faz da lenda símbolo da vida e mostra que, na literatura, a fantasia nos devolve sempre enriquecidos à realidade do cotidiano” (CANDIDO, 2002, p. 139).

2.4 Espaço como forma de estruturação textual

Por fim, intimamente ligado ao espaço da linguagem, o espaço como forma, como estrutura é outra maneira de se entender a constituição do espaço, principalmente, em obras modernas. Nessa categoria, o caráter da simultaneidade suprime as noções temporais de linearidade ou continuidade da linguagem verbal. Portanto, a estruturação da escrita e da leitura na formatação de cima para baixo, da esquerda para direita, página por página, início, meio, fim e sucessão de palavras indicam uma sequência narrativa através do tempo, no entanto, quando a noção de tempo é retirada, há uma espacialização da forma no romance e a narrativa se torna não linear e tudo acontece ao mesmo tempo em um espaço maior, absoluto, pois “os Gerais desentendem de tempo” (p. 110).

O primeiro teórico a perceber essa categoria espacial é o norte-americano Joseph Frank no artigo *A forma espacial da literatura moderna*. Nele, o autor revela, principalmente nos escritos de Leasing, a clara distinção entre as artes plásticas (arte espacial) na qual a forma espacial se dá pela justaposição e na literatura (arte temporal) que a forma espacial se dá pela linguagem em uma sucessão de palavras através do tempo. Por outro lado, o autor analisa as obras de autores modernos como T. S. Eliot, Ezra Pound, Marcel Proust e James Joyce que superaram o limite temporal da linguagem e se moveram na direção da forma espacial. Nessa concepção de espaço, o leitor ganha extrema relevância, pois cabe a ele apreender essas obras espacialmente em um dado momento de tempo e não em uma sequência. Dessa forma, o teórico chega à conclusão de que, nas obras desses autores, o tempo se espacializa e a história objetiva cede espaço ao mito construído pela literatura:

Assim como a dimensão de profundidade foi se esvaecendo das artes plásticas, ela também foi se esvaecendo da história à medida que formava o conteúdo dessas obras: passado e presente são vistos espacialmente, encerrados em uma unidade intemporal que, embora possa acentuar diferenças de superfície, elimina qualquer sentimento de sequência histórica por meio do ato mesmo da justaposição. A imaginação histórica objetiva, da qual o homem moderno tanto se orgulhava e a qual cultivou tão cuidadosamente desde a Renascença, é transformada, nesses escritores, na imaginação mítica para a qual o tempo histórico não existe – a imaginação que vê as ações e os

eventos de uma época em particular meramente como novo corpo dado a protótipos eternos. Esses protótipos são criados transmutando-se o mundo temporal da história no mundo intemporal do mito. E é esse mundo intemporal do mito, formando o conteúdo comum da literatura moderna, que encontra sua expressão estética apropriada na forma espacial. (FRANK, 2003, p. 241)

Portanto, a ausência temporal é o aspecto mais presente nesse tipo de estruturação textual. Georges Poulet segue na mesma linha de Frank ao analisar o espaço na obra de Marcel Proust como uma série de quadros que se justapõem e conclui:

Na medida em que Proust concebeu a realidade temporal de seu universo sob a forma de uma série de quadros que, sucessivamente apresentados ao longo da obra, deveriam reaparecer juntos e simultaneamente ao final, fora do tempo, portanto, mas não fora do espaço. O espaço proustiano é esse espaço final, feito de ordem segundo a qual se distribuem uns em relação aos outros os diferentes episódios do romance. Essa ordem não é diferente da que liga as predelas entre si, e as predelas ao retábulo. Uma pluralidade de episódios se ordenam e constroem o seu próprio espaço, que é o espaço da obra de arte. (POULET, 1992, p. 94)

A concepção de quadros únicos, mas justapostos simultaneamente é a melhor imagem para se entender essa categoria espacial. Assim, Brandão, (2013) ao mencionar e relacionar os estudos desses teóricos, fundadores dessa concepção espacial, afirma:

Em abordagens como as de Joseph Frank e Geoges Poulet, o fundamento do texto literário moderno é a fragmentação, o caráter de mosaico, de série de elementos descontínuos. Pensa-se a literatura moderna como exercício de recusa à prevalência do fluxo temporal da linguagem verbal. Espaço é sinônimo de simultaneidade, e é por meio desta que se atinge a totalidade da obra. Em tais abordagens, o desdobramento lugar/espaço se projeta no próprio entendimento do que é a obra. Por um lado, a obra é constituída por partes autônomas, concretamente delimitadas, mas que podem estabelecer articulações entre si – segundo, pois, uma concepção relacional do espaço. Por outro lado, exige-se a interação entre todas as partes, algo que lhes conceda unidade, a qual só pode se dar em um espaço total, absoluto e abstrato, que é o espaço da obra. (BRANDÃO, 2013, p. 62)

Logo, como um jogo de quebra-cabeça que é fragmentado, mas que, ao final, com a interação do(s) participante(s), compõe a imagem total, o espaço em obra se constitui da mesma maneira: partes quebradas que devem ser analisadas, organizadas e relacionadas pelo leitor no conjunto da obra: “isso significa que cabe ao leitor apreender suas obras espacialmente, em um momento do tempo, antes que em uma sequência” (FRANK, 2003, p. 228). Assim, o espaço do leitor é fundamental em obras que apresentam uma estruturação espacial não linear, não temporal, fragmentada e simultânea.

Os teóricos, ao analisarem esse tipo de espaço, o identificam em autores modernos. Por outro lado, contemporaneamente a Frank e Poulet, Erich Auerbach, no texto *A cicatriz de Ulisses*, faz o caminho contrário e opta por analisar comparativamente as narrativas clássicas de Homero e um episódio do velho testamento. Deve-se ressaltar que Auerbach não pretende fazer uma análise específica do espaço como os teóricos citados, mas apresenta uma leitura estrutural do texto homérico ao mencionar a interrupção na narração quando a governanta Euricleia reconheceu Ulisses pela cicatriz. Nesse momento, há uma pausa, um grande parêntese, na narração do tempo presente e, simultaneamente, é descrita a origem da cicatriz em um acidente nos tempos de juventude, durante a caça ao javali por ocasião de visita ao seu avô Autólico. Assim, o episódio da caça, amplamente narrado e elegantemente construído, com a riqueza de suas imagens idílicas, faz, segundo o autor, o leitor/ouvinte se esquecer do que acontecera recentemente durante o lava-pés e o reconhecimento de Ulisses pela sua cicatriz. Portanto, “o não preenchimento total do presente faz parte de uma interpolação que aumenta a tensão mediante o retardamento” (AUERBACH, 2001, p. 3).

Apesar de analisar essas interpolações e retardamentos narrativos de Homero como uma forma de não criar fendas, lacunas e apresentar uma obra uniforme, Auerbach reconhece a simultaneidade no plano narrativo, pois o que o autor grego narra é sempre somente pleno presente espacial e temporal. Aqui reside a diferença entre os autores modernos e clássicos. Enquanto estes usam da simultaneidade para uma ordenação lógica da história, aqueles a utilizam para uma

ordenação fragmentária e ilógica que exige do leitor uma ordenação do espaço da obra em seu conjunto, ou seja, uma ligação da predelas entre si e delas ao retábulo.

Proença também relacionou a obra *GS: V* à estrutura epopeica ao constatar a intercalação de episódios “como processo de reter o desenvolvimento da ação, prolongando o interesse da narrativa” (PROENÇA, 1959, p. 162) Logo, pode-se afirmar que o *GS: V* é uma epopeia, mas uma epopeia moderna, às avessas, pois diferente das intercalações explicativas de Homero, a simultaneidade de narrativas no *GS: V* serve também para quebrar a lógica, para fragmentar, para criar um mosaico de espaços no mesmo tempo da narração.

Desse modo, entre o travessão inicial, a primeira palavra: “- Nonada.”; até a última palavra: “Travessia.”; seguida do símbolo da limnascata – ∞ –; há um percurso, um espaço em obra, uma narração em mais de 500 páginas dependendo da edição. Essa estruturação já indica uma travessia individual de cada leitor conduzida por um narrador que diz não dar muita atenção aos fatos narrados, pois não são nada. Além disso, a estruturação da obra é cíclica, ou seja, só a partir do momento que o leitor conhece toda história é que ela começa a fazer sentido. O início, o meio e o fim estão em todas as partes: “o sertão está em toda parte”. É preciso passar pela travessia do espaço da obra. Por outro lado, com a intenção de apresentar possíveis leituras da obra, os estudiosos buscam uma estruturação lógica para explicação desse espaço. Tratam-se de estudos relevantes e fundadores.

Assim, o espaço estruturado na obra é motivo de várias classificações entre os teóricos do *GS: V*. José Carlos Garbuglio e Walnice Nogueira Galvão, ambos em estudos da década de 70, apresentam a ambiguidade como princípio organizador da estrutura do romance. Mas, para Garbuglio, a divisão maior da obra se dá em duas partes: primeira parte antes do julgamento de Zé Bebelo pelo bando de Joca Ramiro; “a segunda parte é a história linear de Riobaldo, confirmando seu destino de homem fadado a ser chefe, portador de condição de combater os inimigos traidores do preito ‘devido ao suzerano’ e começa com a morte de Joca Ramiro” (GARBUGLIO, 1972, p. 29). Já para Galvão, a chave do padrão dual, “a coisa dentro da coisa”, está no conto sobre Maria Mutema que se encontra no meio do romance como matriz estrutural: “esse conto que relata o duplo crime de Maria Mutema, estabelece o padrão que se

repete em todos os níveis de composição do romance, constituindo sua estrutura” (GALVÃO, 1986, p. 13).

Essas estruturações são norteadoras de leituras, mas por se tratar de um espaço fragmentado em peças soltas, cabe a cada leitor interativamente constituir o modo de montagem desse quebra-cabeça. Desse modo, Willi Bolle afirma que “o sertão aparece aqui como labirinto, lugar por excelência do se perder e do errar. Apagam-se todas as referências, a cartografia chega ao limite e se desfaz” (BOLLE, 2004, p. 65). Portanto, os esquemas estruturais podem ajudar o leitor, mas as partes constitutivas, como peças soltas, só farão sentido no conjunto da obra, na travessia de cada leitor, levando-se em consideração todo o enredo, as digressões do narrador, o avançar da história com antecipações e o retroceder como um constante reinício. Apesar da importante relação interativa do leitor com a obra, aqui duas estruturas são também norteadoras de leitura. O narrador da história como um autor que escreve um livro e as intercalações de outras histórias dentro da história principal.

Desse modo, as histórias viajam e intercalam-se com a narrativa de Riobaldo. As histórias são de diversas procedências que o narrador/autor recolhe em toda parte do sertão, de fatos reais e do imaginário popular. Logo no início da narrativa, para tratar sobre a existência do diabo e do mal, Riobaldo conta as histórias de Aleixo e de seu vizinho Pedro Pindó. O primeiro era um homem mal. O pior feito dele foi matar um velhinho que pedia esmola, porém, como castigo, todos os seus filhos, três meninos e uma menina, ficaram cegos. Isso fez Aleixo mudar e aceitar a situação como sorte: “porque Deus quis ter pena dele, transformar para lá o rumo da sua alma. Isso eu ouvi, e me deu raiva. Razão das crianças. Se sendo castigo, que culpa das hajas do Aleixo aqueles menorzinhos tinham?” (p. 13). Já no caso de Pedro Pindó, acontece o inverso. Ele e a mulher eram bons, mas o filho, Valtêi, era perverso e, por isso, castigaram o filho e de tanto fazer isso gostaram: “o Pindó e a mulher se habituaram de nele bater, de pouquinho em pouquinho foram criando nisso um prazer feio de diversão – como regulam as sovas em horas certas confortáveis, até chamam gente para ver o bom exemplo (p. 14). Logo, Riobaldo faz reflexões metafísicas sobre o bem e o mal, sobre os contrários existentes nas pessoas que estão sempre mudando ora para o bem, ora para o mal.

Talvez, o narrador tenha herdado de seu padrinho/pai Selorico Mendes o gosto pelas histórias e casos, pois, segundo Riobaldo, ele “gostava de conversar, contava casos. Altas artes de jagunços – isso ele amava constante – histórias” (p. 111). Por isso, há sempre uma quebra na narrativa para inserção de outras histórias de outros tempos. Assim, a partir de Selorico a história viaja para tratar de como “Neco forçou Januária e Carinhonha, nas eras de 79: tomou todos os portos” (p. 112). Dessa maneira, a história fictícia está entremeada de histórias reais. Exemplo disso, é quando Riobaldo para de descrever os costumes do bando e começa a narrar sobre quando e Antônio Dó e Andalécio, Indalécio Gomes Pereira, personagens da história real, invadiram São Francisco nas eras de 96. Portanto, Riobaldo forma uma rapsódia moderna do sertão brasileiro.

Desse modo, dentro da narrativa há o conto, o caso de Maria Mutema, que ocupa um espaço maior. Além disso, assim como a história de Antônio Dó e Andalécio, a história surge em momentos de parada e de descanso do bando. Dessa maneira, Riobaldo reproduz o conto que ouviu de Jõe Bexiguento, em um momento de desassossego, depois de guerra com o bando de Zé Bebelo e morte em batalha do seu amigo, Garanço, a qual ele se sente culpado. Então ele começa a conversar com Jõe em busca de saber se os jagunços tinham o perdão de Deus e pergunta ao amigo: “a gente, nós, assim jagunços, se estava em permissão de fé para esperar de Deus perdão de proteção?” (p. 221). Riobaldo não aceita a resposta de Jõe: “- Uai?! Nós vive...”. Ele quer tudo separado o bom do ruim, o preto do branco, o feio separado do bonito e a alegria longe da tristeza, mas chega à conclusão de que “a vida é ingrata no macio de si; mas transtraz a esperança mesmo do fel do desespero. Ao que, este mundo é muito misturado...” (p. 221). Portanto, de Jõe Bexiguento, jagunço simples, ele não recebe a resposta, mas ouve o caso de Maria Mutema e do Padre Ponte. Maria Mutema, após a morte do marido sem doença prévia, segue a vida de viúva e se torna beata confessando-se a cada três dias. O confessor aos poucos foi definhando até que morreu. Depois disso, Mutema não foi mais à igreja. Até que chega na cidade missionários, padres estrangeiros, pregando a conversão dos pecadores. Na última noite dos padres na vila, quando Maria Mutema aparece na porta da igreja, o padre interrompe a Salve Rainha, oração que não podia ser interrompida, e, do púlpito, diz que quer ouvir a confissão da mulher na porta do cemitério onde estão enterrados o marido e o padre. Então, ali mesmo a mulher confessa, aos gritos, que

matou o marido introduzindo chumbo derretido no ouvido enquanto ele dormia e que depois disse ao padre Ponte que fizera isso por amor ao sacerdote, o que era mentira e, quanto mais o padre definhava, mais ela mentia. Ela sentia prazer nisso. Mas agora, na porta da igreja, pedia o perdão de Deus, confessando os crimes publicamente. Mutema termina presa e, na cadeia, rezava tanto que tomou fama de santa.

O conto de Maria Mutema, dentro do romance, ilustra, assim como as histórias de Aleixo e Pedro Pindó, a mudança pela qual as pessoas passam em vida: “as pessoas não estão sempre iguais, ainda não foram terminadas – mas que vão sempre mudando. Afinam ou desafinam. Verdade maior. É o que a vida me ensinou” (p. 23). Assim como no espaço do seu texto, a vida ensinou a Riobaldo que tudo está misturado. Ensinou que há de tudo em tudo. Ensinou que existe o bem e o mal, Deus e o diabo, e tudo dentro do homem. Desse modo, a teoria de Walnice Nogueira Galvão se concretiza no espaço da obra: “toda classificação é necessariamente arbitrária. Todavia, é possível perceber que as imagens da coisa dentro da outra constituem um conjunto, geradas que são pela mesma matriz” (GALVÃO, 1986, p. 122).

Seguindo essa perspectiva de Galvão da “coisa dentro da outra”, pode-se afirmar que há um autor dentro do narrador. Para João Adolfo Hansen, desde a década de 70, são crescentes os estudos sobre João Guimarães Rosa, mas a maior parte deles se concentra na hermenêutica e “não se ocupa desse ponto de vista particular nos termos das interações funcionais da avaliação da representação que o autor comunica ao leitor preferindo interpretar conteúdos” (HANSEN, 2012, p. 121). Desse modo, são várias as histórias e trechos em que se é possível analisar a presença autoral de Guimarães Rosa em Riobaldo.

Logo, a discussão entre o real, autor, e o inventado, narrador, está presente no discurso de Riobaldo. Prova disso, é a história do pacto na lei do caborje entre Davidão e Faustino:

Olhe: conto ao senhor. Se diz que, no bando de Antônio Dó, tinha um grado jagunço, bem remediado de posses – Davidão era o nome dele. Vai, um dia, coisas dessas que às vezes acontecem, esse Davidão pegou a ter medo de morrer. Safado, pensou, propôs este trato a um outro, pobre dos mais pobres, chamado Faustino: o Davidão dava a ele dez contos de réis, mas, em lei de caborje – invisível no sobrenatural – chegasse primeiro o destino do Davidão morrer em

combate, então era o Faustino quem morria, em vez dele. E o Faustino aceitou, recebeu, fechou. Parece que, com efeito, no poder de feitiço do contrato ele muito não acreditava. Então, pelo seguinte, deram um grande fogo, contra os soldados do Major Alcides do Amaral, sitiado forte em São Francisco. Combate quando findou, todos os dois estavam vivos, o Davidão e o Faustino. A de ver? Para nenhum deles não tinha chegado a hora-e-dia. Ah, e assim e assim foram, durante os meses, escapos, alteração nenhuma não havendo; nem feridos eles não saíam... (ROSA, 2006, p. 84)

Logo em seguida, o narrador diz que contou essa história a um rapaz da cidade grande que inventou um final dramático no qual Faustino quer desfazer o trato com Davidão e entram em luta corporal que, por fim, Faustino morre por sua própria mão e com a própria faca. O narrador aprecia o final inventado pelo rapaz, pois “aí podem encher este mundo de outros movimentos, sem os erros e volteios da vida em sua lerdice de sarrafaçar. A vida disfarça?” (p. 85). Assim, Riobaldo eleva a ficção do rapaz e considera que ela não imita a vida, por isso, o rapaz quis saber o final “real” da história:

O fim? Quem sei. Soube somente só que o Davidão resolveu deixar a jagunçagem – deu baixa do bando, e, com certas promessas, de ceder uns alqueires de terra, e outras vantagens de mais pagar, conseguiu do Faustino dar baixa também, e viesse morar perto dele, sempre. Mais deles, ignoro. No real da vida, as coisas acabam com menos formato, nem acabam. Melhor assim. Pelejar por exato, dá erro contra a gente. Não se queira. Viver é muito perigoso... (ROSA, 2006, p. 85)

Portanto, pode-se perceber que há uma ficção na ficção, pois Riobaldo é uma personagem a qual cria personagem (rapaz da cidade) que reinventa as “histórias reais” contadas por ele. Assim, o narrador chega à conclusão de que a ficção é a melhor forma, pois “pelejar pelo exato dá erro”. Além disso, a história de Davidão e Faustino está intercalada na história, na primeira parte do livro, enquanto o bando discute quem vai liderar o grupo após a morte de Medeiro Vaz. É um recorte, uma antecipação do pacto do narrador ilustrado no pacto entre Davidão e Faustino, mas o final criado pelo rapaz da cidade se refere também aos finais de Diadorim e de Riobaldo. Aquele morto a faca, este jagunço aposentado. Logo, o que se percebe nesse trecho é a mistura da composição autoral real e as histórias ficcionais.

Outra questão estrutural da narrativa em ziguezague são os vários nomes que as personagens recebem, como já mencionado mais acima. Assim, antes mesmo de Diadorim se apresentar com esse nome a Riobaldo, desde o início da narrativa, esse registro já aparece. O mesmo acontece com o nome Reinaldo, que aparece antes mesmo de Riobaldo dizer como aquele rapaz se chamava quando o reencontra na casa de Malinácio. Inclusive, esse coincidente (re)encontro é comparado a uma obra de ficção, como afirma o narrador: “aquele encontro nosso se deu sem o razoável comum, sobrefalseado, como do que só em jornal e livro é que se lê” (p. 138). Portanto, os nomes aparecem de forma alternada e aleatoriamente para designar o mesmo ser sem uma apresentação prévia da personagem, assim o narrador torna tudo simultâneo, oculta a história em vários nomes e a aproxima de uma história como a que se lê em livros. Faz da vida e da narração um livro: “viver... O senhor sabe: viver é etcétera...” (p. 94).

Em vários momentos da narração, Riobaldo se remete à estrutura e à linguagem de livros. Desse modo, ele eleva sua própria história à fantasia, à ficção: “nas estórias, nos livros não é desse jeito? A ver, em perigos constantes e, peripécias, para se contar, é capaz que ficasse mais engraçado. Mas, qual, quando é a gente que está vivendo, no costumeiro real, esses floreios não servem” (p. 161). Por outro lado, traz a narrativa para a realidade sem fantasias, sem floreios. Em outro momento, o narrador busca o belo literário, pois quando conhece Otacília, seu amor de prata, moça pura da Fazenda Santa Catarina: “revirei meu fraseado. Quis falar em coração fiel e sentidas coisas. Poetagem. Mas era o que eu sincero queria – como em fala de livros, o senhor sabe: de bel-ver, bel-fazer e bel-amar” (p. 193).

Em tantos trechos da narrativa, Riobaldo se refere ao próprio ato de narrar em uma ordenação de idas e vindas e utilização de termos conectivos e pontuações utilizadas em textos escritos: “a lembrança da vida da gente se dá em trechos diversos, cada um com seu signo e sentimento, uns com os outros acho que não se misturam. Contar seguido, alinhavado, só mesmo sendo coisa de rasa importância (p. 99). Dessa forma, a narrativa é construída, tudo de uma só vez, mas em trechos diversos, misturados, com vários inícios e fins: “contar é muito, muito difícil. Não pelos anos que se passaram. Mas pela astúcia que têm certas coisas passadas – de fazer balancê, de se remexerem dos lugares” (p. 184). Assim, a localização dos fatos na lembrança, na memória, contribuem para a não linearidade do texto: “mas, para

mim, o que vale é o que está por baixo ou por cima – o que parece longe e está perto, ou o que está perto e parece longe” (p. 229). Portanto, Riobaldo é como uma pessoa que desperta e não sabe onde está e, desse modo, pode-se afirmar que ele se desnorteia no tempo e no espaço. Sobre isso, Poulet, ao analisar o espaço proustiano, constata:

O ser que desperta, e que retoma consciência de sua consciência ao despertar, retoma consciência de um lapso de vida singular e tragicamente contraído. Quem é ele? Não sabe mais, não sabe porque perdeu o meio de ligar o lugar e o momento em que vive a todos os outros lugares e momentos de sua existência anterior. Seu pensamento tropeça entre os tempos, entre os lugares. O momento em que respira será contíguo a um momento da sua infância, de sua adolescência, de sua vida adulta? Em que lugar se encontra? (POULET, 1992, p. 14)

Nesse transe entre o consciente e o inconsciente, Riobaldo narra como um escritor de todos os tempos e lugares. E, como tudo é narrado simultaneamente, ou seja, numa ausência de tempo dos fatos, Riobaldo, por vezes, tem a impressão de ter narrado tudo e narrou, mas de outro modo, sempre imbricadamente com antecipações e avanços: “meu senhor, mas o que acho é que o senhor já sabe mesmo tudo – que tudo lhe fiei. Aqui eu podia pôr ponto. Para tirar o final, para tirar o resto que falta, o que lhe basta, que menos mais, é pôr atenção no que contei, remexer vivo o que vim dizendo” (p. 309). Nesse momento da narrativa, no meio do livro, anuncia a possibilidade de finalização da história. Desse modo, fica esclarecida a estruturação espacial da narração de Riobaldo. Ele adia o final, “o que eu queria e não queria, estória sem final” (p. 328), por isso o tamanho da obra, mas, ao mesmo tempo, ele antecipa o epílogo criando um espaço que gira a todo tempo: “tudo o que já foi, é o começo do que vai vir, toda a hora a gente está num cômputo. Eu penso é assim na paridade. *O demônio na rua...* Viver é muito perigoso; e não é não. Não sei explicar estas coisas (p. 312).

Assim, Riobaldo é o dono e autor da própria história. Como jagunço letrado é capaz de compor e estruturar sua história. Como em um livro, ele divide sua vida em partes, por exemplo, quando menciona sobre a morte de sua mãe, Bigrí, e sobre o início de nova etapa: “ela morreu, como a minha vida mudou para segunda parte.

Amanheci mais” (p. 111). Além de toda essa estruturação autoral, Riobaldo é um escritor de versos inspirados nos versos de Siruiz: “aire, me adoçou tanto, que dei para inventar, de espírito, versos naquela qualidade. Fiz muitos, montão” (p. 121). Ele é um autor que encontra verdades na literatura e trata sobre isso quando pede ao sitiante o livro “*Senclér das Ilhas*” para deletrear: “foi o primeiro desses que encontrei, de romance, porque antes eu só tinha conhecido livros de estudo. Nele achei outras verdades, muito extraordinárias” (p. 380). E mesmo quando precisa escrever, objetivamente, um bilhete, a mando de Zé Bebelo, para pedir ajuda dos soldados do governo, Riobaldo mistura a realidade, possível traição de Zé Bebelo, com estruturação em obra da sua vida: “quando eu experimentei os gumes dos meus dentes, e terminei de escrever o derradeiro bilhete, eu estive todo tranquilizado e um só, insensato, resolvido tanto, que mesmo acho que aquele, na minha vida, foi o ponto e ponto e ponto” (p. 334). Desse modo, Riobaldo é tão autor da própria história, que a finaliza oito páginas antes do final do livro e, como poeta, termina, em versos, logo após a morte e sepultamento de Diadorim:

Ela tinha amor em mim.
 E aquela era a hora do mais tarde. O céu vem abaixando. Narrei ao senhor. No que narrei, o senhor talvez até ache mais do que eu, a minha verdade. Fim que foi.
 Aqui a estória se acabou.
 Aqui, a estória acabada.
 Aqui a estória acaba. (ROSA, 2006, p. 600)

Pode-se concluir que um espaço tão ambivalente quanto plural como o do GS: V não cabe em classificações, pois ele se torna um espaço vazio no sentido positivo da palavra. Espaço vazio onde tudo cabe. Por isso, é uma categoria que pode ser analisada por diversos matizes. A pretensão desse trabalho é apontar as muitas possibilidades de abordagem do espaço no GS: V mesmo se concluído que toda classificação teórica nesse aspecto é arbitrária. Assim, ao se utilizar as teorias sobre o espaço nas diferentes áreas do conhecimento, percebe-se que os estudos sobre o espaço literário são recentes, mas muito úteis para análises de obras, principalmente as modernas. A partir desses estudos e da delimitação teórica de Luís Alberto Brandão, pode-se analisar o GS: V considerando o espaço de dentro e de fora do sertão geográfico e íntimo, inventado e telúrico do narrador. O narrador também se espacializa na sua focalização, na sua percepção e captação do sertão. Narrador que

se desdobra, se torna personagem de si, ou seja, um ator. Por outro lado, o narrador se limita no espaço da linguagem e coloca os signos em dúvida. Logo, ao perceber que muita coisa é inominável, ele faz um pacto linguístico para mudar e recriar a língua. Por fim, a própria obra se torna um espaço pela sua fragmentação e simultaneidade, o tempo se espacializa no espaço: tudo é justaposto, peça por peça no quebra-cabeça. Tudo isso é construído através de histórias imbricadas, “a coisa dentro da outra” e, ao mesmo tempo, através de um narrador autônomo e escritor da própria obra.

Uma vez reconhecida as características espaciais do romance, o leitor assume um papel relevante na recepção da obra, pois trata-se de uma construção moderna com complexidades e estranhezas. Ao leitor é dada a oportunidade de fazer uma travessia ao perpassar a estrutura da obra mesmo sem conhecer a geografia ali exposta e reconhecer o espaço representado, o espaço do narrador e da linguagem. Por outro lado, a leitura exige dele, constantemente, memória, associações e uma reorganização das partes no todo. Assim, é preciso percorrer toda a obra para relacionar as partes. A obra convida o leitor a participar, interativamente, através de uma leitura persistente e errante pelo espaço da obra. Desse modo, o espaço do leitor também é representado na obra e suas dimensões emocionais, cognitivas e sociais devem ser objeto de análise a partir das teorias da estética da recepção.

CAPÍTULO 3

ESPAÇO DO LEITOR NO GRANDE SERTÃO: VEREDAS

O leitor e a leitura assumem um lugar muito variável nos estudos literários. Isso se deve pela complexidade de se abordar os elementos extratextuais, o espaço de fora da obra. Além disso, as posições antitéticas dos estudos que colocam em oposição os termos conteúdo/forma; significado/significante; narrar/descrever; autor/obra/leitor pouco colaboram para uma compreensão holística dos estudos linguísticos e literários. Desse modo, surge a necessidade de se apresentar as teorias que resgatem a figura do leitor, principalmente as da recepção, mas sem colocá-las como absolutas, porém como uma alternativa dialética para a análise do texto literário.

Contudo, antes disso, é importante apontar um pequeno panorama da leitura no Brasil. Entraves coloniais, o preço do livro, o analfabetismo/baixa escolaridade e a desigualdade social sempre foram e ainda são barreiras para a leitura. No Brasil colonial, a submissão cultural levou o país a um atraso de mais de 300 anos na divulgação da leitura e fomento de leitores, pois “as leis coloniais proibiam a existência de imprensa, isto é, era proibido produzir jornais e livros durante os primeiros 300 anos de domínio português” (LAJOLO, 2004, p. 40). A autora constata ainda o lento processo de criação da imprensa no país que vai desde a tentativa frustrada do português Isidoro da Fonseca o qual, em 1747, tentou driblar a proibição portuguesa, passando pela vinda da família real em 1808 e o surgimento oficial da imprensa, até os primeiros jornais folhetinescos que só surgem por volta de 1830, “quando a história de *Olaya e Júlio* é anunciada como *novela nacional* nas páginas de *O Beija-Flor*, jornal carioca de meados do século XIX” (LAJOLO, 2004, p. 44). Portanto, pode-se afirmar que, desde a primeira história literária, publicada em jornal brasileiro de tiragem pequena e de circulação somente na capital, até os dias atuais, a constituição da leitura e do leitor brasileiros é muito recente e, por causa das dificuldades sociais e educacionais, a constituição, atualmente, de uma sociedade leitora ainda é utópica.

Segundo informações do INAF 2018 (Indicador de Analfabetismo Funcional)⁷ os analfabetos funcionais, cerca de 3 em cada 10 brasileiros, têm dificuldades para

⁷ AÇÃO EDUCATIVA; INSTITUTO PAULO MONTENEGRO. Inaf 2018 - Nova edição do Inaf não aponta avanços nos níveis de alfabetismo no Brasil. 08/2018. São Paulo: Ação Educativa, 2018. Disponível em: <<https://ipm.org.br/relatorios>> Acesso em: 17/01/2019.

fazer uso da leitura e da escrita em situações cotidianas, como reconhecer informações em um cartaz ou folheto. Esses dados revelam um país que ainda luta para sair do analfabetismo, e que também, apesar de universalizar o ensino, não apresenta um ensino de qualidade. Pois é fato o grande número de concluintes do ensino médio sem a consolidação das habilidades de leitura. Esses compõem o índice de analfabetos funcionais. Dessa maneira, ao se analisar dados e ao se observar a realidade educacional do país, pode-se concluir que é negada ao brasileiro a necessidade básica e cidadã da leitura. Além do mais, essa negação é maior ainda quando se trata da leitura do texto literário.

Assim, Candido (1988), em seu texto *Direito à Literatura*, ainda tão atual, afirma que a leitura e a literatura são uma necessidade universal e que se constitui um direito. Desse modo, o autor apresenta o grave problema da desigualdade e da estratificação brasileira que transformam muitos bens materiais e espirituais em não necessários e que privam o homem do povo da possibilidade de conhecer e aproveitar a literatura erudita. O autor faz a ressalva que as artes populares são nobres e importantes, mas é grave considerá-las como suficientes para aqueles que são impedidos de chegar às obras eruditas. Logo, há tempos a desigualdade brasileira é tida como um problema para a educação e para o crescimento social do país, por isso, Candido apresenta a solução já conhecida por todos, mas não praticada:

Para que a literatura chamada erudita deixe de ser privilégio de pequenos grupos, é preciso que a organização da sociedade seja feita de maneira a garantir uma distribuição equitativa dos bens. Em princípio, só numa sociedade igualitária os produtos literários poderão circular sem barreiras, e nesse domínio a situação é particularmente dramática em países como o Brasil, onde a maioria da população é analfabeta, ou quase, e vive em condições que não permitem a margem de lazer indispensável à leitura. Por isso, numa sociedade estratificada deste tipo de fruição a literatura se estratifica de maneira abrupta e alienante. (CANDIDO, 2011, p. 189)

Assim sendo, pode-se afirmar que hoje a circulação de produtos literários cresceu. Há programas nacionais de livros; há bibliotecas físicas e digitais; há a universalização do livro. Por outro lado, isso de nada adianta para uma sociedade analfabeta, ou semianalfabeta, ou analfabeta funcional. O sucateamento da educação pública brasileira é dos artifícios mais cruéis para a manutenção da desigualdade.

Ao superar esse obstáculo, é possível tratar sobre a figura do leitor e do espaço dele na literatura, mesmo que seja ainda de maneira idealizada. Deste modo, o leitor, a partir da década de 60, assume uma importância nos estudos da Escola de Constança⁸, na Alemanha, onde surge a Teoria da Recepção, na qual a investigação muda de foco: do texto enquanto estrutura imutável, ela passa para o leitor, “o ‘Terceiro Estado’, conforme Jauss o designa, seguidamente marginalizado, porém não menos importante, já que é condição da vitalidade da literatura enquanto instituição social” (ZILBERMAN, 2009, p. 11). Portanto, o leitor assume um protagonismo no cenário literário, mas os estudos apresentam uma dificuldade de tratar dialeticamente as posições do autor, da obra e do leitor.

3.1 Espaço do leitor

Sem aprofundar as querelas que envolvem as discussões sobre o leitor, na década de 1960, a partir do surgimento da estética da recepção, faz-se necessário ressaltar a relevância dele para a hermenêutica e para a construção da nova historicidade literária proposta por Hans Robert Jauss e Wolfgang Iser. Dessa maneira, dois conceitos construídos nesse período são consideráveis para se pensar o leitor do GS: V: o horizonte de expectativas (Jauss) e o leitor implícito (Iser).

Entre as concepções marxistas que tratam o texto como um produto histórico e como representação social e as teorias formalistas que exaltam as estratégias textuais, mas não levando em conta o contexto, logo, entre contexto histórico e elementos intratextuais, Jauss formula um novo conceito de leitor, diferente, por um lado da perspectiva marxista, que o vê como parte do mundo social apresentado, do outro, do formalismo, que o coloca como sujeito passivo (ou quase nulo) que percorre as indicações estéticas do texto.

Para construir a reformulação da história da literatura a partir do leitor, Jauss apresenta teses que expõem uma relação dialógica entre o leitor e o texto, ou seja, este, que é vivo e mutável, é constantemente atualizado por aquele. Por outro lado,

⁸ Movimento de reformulação do ensino da história da literatura criado e motivado, no final da década de 1960, pelo professor da Universidade de Constança Hans Robert Jauss e Wolfgang Iser. Além disso, esses autores inserem o leitor na revisão dos estudos que ora privilegiavam o texto, outrora o autor.

para não sobressair a subjetividade variável do leitor, Jauss cria o conceito de “horizonte de expectativas” que Compagnon explica como

Conjunto de hipóteses compartilhadas que se pode atribuir a uma geração de leitores: ‘texto novo evoca para o leitor todo um conjunto de expectativa(s) e de regras do jogo com as quais o familiarizam os textos anteriores e que, ao fio da leitura, podem ser moduladas, corrigidas, modificadas ou simplesmente reproduzidas’ (JAUSS, 1967, p. 51). O horizonte de expectativa, transubjetivo, modulado pela tradição, e identificável através das estratégias textuais características de uma época (as estratégias genérica, temática, poética, intertextual), é confirmado, modificado ou ironizado, e até, mesmo subvertido, pela obra nova que, como *Dom Quixote*, exige do público uma familiaridade com as obras que parodia, no caso, os romances de cavalaria. (COMPAGNON, 2010, p. 210)

Desse modo, o ato de leitura não é algo isolado, mas relacional de maneira a criar com a obra e com leituras já feitas, novas leituras: “historicidade coincide com atualização, e esta aponta para o indivíduo capaz de efetivá-la: o leitor” (ZILBERMAN, 2009, p. 33). Portanto, a história da literatura, segundo Jauss, não é algo externo, sucessivo e cronológico, pois, assim sendo, seria a história científica e objetiva, mas a historicidade literária é construída pelo leitor que reage individualmente a um texto, porém a recepção dele é coletiva, é um fator social. Desse modo, nem obra, nem leitor, individualmente, determinam a leitura, mas “a obra predetermina a recepção, oferecendo orientações a seu destinatário. Segundo Jauss, ela evoca o ‘horizonte de expectativas e as regras do jogo’ familiares ao leitor” (ZILBERMAN, 2009, p. 34).

Além disso, Zilberman ressalta que Jauss não lida com o leitor real, indivíduo com suas idiossincrasias e particularidades, mas o autor busca determinar o virtual saber prévio desse leitor. Portanto, trata-se de um leitor que age de maneira ativa e dialógica diante de uma obra aberta às possibilidades de abordagens. Desse modo, Jauss se apropria do método de perguntas e respostas para mostrar como as compreensões variam no tempo, ou seja, um texto responde às perguntas de épocas diferentes, “assim, a reconstituição do horizonte de expectativas diante da qual foi criada e recebida uma obra possibilita chegar às perguntas a que respondeu, o que significa descobrir como o leitor da época pode percebê-la e compreendê-la” (ZILBERMAN, 2009, p. 36).

Pode-se entender os movimentos de leitura que envolvem os aspectos internos da obra e os aspectos externos dos leitores. Assim, “ao ser consumida, a obra provoca determinado efeito (*Wirkung*) sobre o destinatário; de outra, ela passa por um processo histórico, sendo ao longo do tempo recebida e interpretada de maneiras diferentes – esta é sua recepção (*Rezeption*)” (ZILBERMAN, 2009, p. 64). Há nesse ponto a fusão de horizontes: efeito, leitor implícito; recepção, leitor explícito. Essa fusão não estabelece hierarquias, pois o texto apresenta independência potencial, mas sua arte literária só se concretiza pela leitura.

Logo, dessa forma, surge a concepção de um leitor implícito que, segundo Iser, é:

Uma estrutura textual, prefigurando a presença de um receptor, sem necessariamente defini-lo: esse conceito pré-estrutura o papel a ser assumido pelo receptor, e isso permanece verdadeiro mesmo quando os textos parecem ignorar seu receptor potencial ou excluí-lo como elemento ativo. Assim, o conceito de leitor implícito designa uma rede de estruturas que pedem uma resposta, que obrigam o leitor a captar o texto. (ISER *apud* COMPAGNON, 2011, p. 149)

Dessa maneira, o espaço do leitor é externo, mas ao mesmo tempo interno, pois ele se torna uma estrutura textual. Portanto, o ato da leitura é um encontrar-se no texto para ativamente criar, como o autor, personagens, espaços e acontecimentos. Além disso, cabe a ele preencher lacunas, construir sentidos em elementos dispersos e desnorteados. Nesse sentido, é permitido ao leitor errar o caminho na viagem do texto. Por isso Compagnon resgata a metáfora usada por Iser:

O leitor, diz Iser, tem um ponto de vista móvel, errante, sobre o texto. O texto nunca está todo, simultaneamente presente diante da nossa atenção: como um viajante num carro, o leitor, a cada instante, só percebe um dos seus aspectos, mas relaciona tudo o que viu, graças à sua memória, e estabelece um esquema de coerência cuja natureza e confiabilidade dependem de seu grau de atenção. Mas nunca tem uma visão total do itinerário. Assim, como em Ingarden, a leitura caminha ao mesmo tempo para a frente, recolhendo novos indícios, e para trás, reinterpretando todos os índices arquivados até então. (COMPAGNON, 2011, p. 150)

Enfim, a fusão dos leitores, implícito, leitor potencial, e explícito, leitor real, mantém um choque de força igualitário, pois o texto apresenta uma potencialidade que deve ser ativada pela bagagem de conhecimento literário, histórico, social e cultural do leitor. E, ao leitor real, externo, cabe aceitar o desafio da travessia, da viagem pela obra, do início ao fim, para captar, através de avanços e retomadas, a totalidade da obra. Portanto, ao leitor, há o convite de assumir seu espaço criativo, ativo e relacional na construção do sentido, principalmente, no texto literário.

As concepções espaciais do leitor são pouco exploradas pela teoria, principalmente no que se refere ao espaço apresentado na obra e ao espaço do leitor. O escritor e teórico francês, Michel Butor, em seu *Repertório*, desenvolveu essas relações espaciais não só entre o leitor e o texto, mas entre texto, música e pintura. Além disso, assim como Iser, utiliza a metáfora do movimento e considera toda ficção uma viagem. Logo, segundo o autor, a história que relata uma viagem é, portanto, mais clara, mais explícita do que outra que conduz o leitor somente para o narrado e não o transporta. Desse modo, quando o romance narra um deslocamento, o leitor/viajante se movimenta para longe do seu lugar de leitura e, lá, é “com sua pátria que ele sonha então, ela lhe falta e lhe aparece com cores inteiramente renovadas. A partir do momento em que o longínquo me parece próximo, é o que está próximo que assume o poder do longínquo, que me aparece como ainda mais longínquo” (BUTER, 1974, p. 41). Essas inversões e trocas espaciais só acontecem a partir do espaço real do leitor que deve explorar as virtualidades espaciais do texto. Para Butor, a literatura é um mundo possível, o lugar onde se ouve uma palavra não pronunciada, onde se vence o tempo e o espaço, lugar de toda parte e sucessora da arquitetura:

Podemos ter hoje a ideia de uma literatura de não sei que século futuro que seria ao mesmo tempo arquitetura e livros: sítios, monumentos trabalhados de tal forma que aí pudessem ocorrer acontecimentos admiráveis, nos quais a linguagem aparece sob todos os seus aspectos, mas não fechados sobre si mesmos, em comunicação com toda uma rede de ressoadores imóveis e móveis, portanto ao mesmo tempo localizados e difusos, ao mesmo tempo destrutíveis e permanentes. (BUTER, 1974, p. 242)

O autor evoca o poder criador da linguagem que não se fecha, mas que ressoa, que constrói espaços de viagem de personagens e de leitores, os quais são pontes fundamentais de ligação arquitetônica do mundo ficcional ao mundo real ou o inverso. Assim, de maneira interativa, se realiza o importante espaço do leitor na literatura. Trata-se, portanto, de um espaço que precisa ser resgatado, conhecido e explorado. Por outro lado, isso requer um indivíduo que seja formado para tal atividade, principalmente, em um espaço social e educacional que valorize o leitor do texto literário. Espera-se que esse leitor não seja só ideal, implícito, ou seja, o esperado pela obra, no entanto, que ele assuma um lugar real de interação e criação com a obra lida.

3.2 O espaço do leitor no *GS: V: “Mas eu não sabia ler”*

Se contar é difícil, “devido que mesmo um contador habilidoso não ajeita de relatar tudo de uma vez” (p. 417), ler o *GS: V* se torna uma atividade muito mais complexa na montagem do quebra-cabeça, peça à peça, pois cabe ao leitor interagir com as categorias espaciais já apresentadas: espaço representado pela focalização de Riobaldo que se narra e estrutura uma história imbricada nos limites da linguagem. Além disso, também cabe a ele reconhecer as perguntas que a obra já respondeu e suas atualizações através do leitor real e do leitor implícito. Portanto, trata-se de uma obra que aceita todo tipo de leitor, mas exige um leitor capaz de situar a obra no tempo e interagir com as demais categorias espaciais para maior compreensão dela.

Nessa interação do leitor implícito, há a mediação de Riobaldo. Ele que organiza, ou melhor, desorganiza os fatos e a falta de linearidade da narrativa do texto, imita a vida, pois tudo é misturado, embaralhado, mas, mesmo assim, de modo caótico, é a vida que determina o texto e, por ele, ela é explicada, como afirma Walnice Nogueira Galvão: “pouco importa a extensão no tempo ou a multiplicação das peripécias; nem mesmo a linearidade de sequência deve ser respeitada. Em suma: o que determina o texto é a vida, mas o que explica a vida é o texto” (GALVÃO, 1986, p. 86). E do envolvimento do leitor com esse texto é que se percebe as lacunas deixadas pelo narrador quando tenta tratar sobre algo importante da sua vida. Desse

modo, o narrador não diz explicitamente tudo que quer tratar, mas conduz, sugere e instiga o leitor a descobrir o que há além do espaço da linguagem.

Assim, além de um leitor implícito, é possível afirmar, também, a presença de um autor implícito. Mônica Fernanda Rodrigues Gama (2013), em dissertação de doutorado, faz um minucioso trabalho sobre a autorrepresentação de Guimarães Rosa em suas obras. Não se trata, porém, de um trabalho sobre autobiografia nem de revelar as intenções do autor, mas de defender sobre como o autor projeta uma imagem, ou várias imagens, de si quando escreve. Desse modo, “o autor implicado estaria entre as instâncias do autor real e do narrador: é a voz por trás do narrador, responsável inclusive por sua criação, por isso as estratégias narrativas, o estilo, a ideologia que se depreende de um comentário fazem parte de sua engrenagem” (GAMA, 2013, p. 18). Então, cabe ao leitor compreender e identificar a presença autoral, não como determinante, mas como mais um fator de leitura para compreensão da obra e de seus elementos extratextuais que compõem também os horizontes de expectativas.

Portanto, o autor implícito lapida, cria e se imbrica em um narrador solerte e revela que a habilidade do narrador é adquirida no seu processo de formação que vai de analfabeto a professor. Logo após a travessia do São Francisco, onde conheceu o menino e teve sua vida mudada; após a morte da sua mãe Bigrí, de quem pouco trata, mas que ocupa a primeira parte da vida dele; após tudo isso, Riobaldo vai morar com seu padrinho Selorico Mendes de quem ouve as histórias sobre jagunços e aprende a respeito da organização política do sertão:

Ah, a vida vera é outra, do cidadão do sertão. Política! Tudo política, e potentes chefias. A pena, que aqui já é terra avinda concorde roncice de paz, e sou homem particular. Mas, adiante, por aí arriba, ainda fazendeiro graúdo se reina mandador – todos donos de agregados valentes, turmas de cabras do trabuco e na carabina escopetada. (ROSA, 2006, p. 112)

Dito isso, Selorico cita vários nomes de fazendeiros, lugares e como eles mantêm a segurança violenta de suas propriedades. Logo, o padrinho, posteriormente, pai de Riobaldo, exalta para ele a valentia e feitos dos jagunços. Trata sobre como “Neco forçou Januária e Carinhonha, nas éras de 79: tomou todos os portos” (p. 112) e de como tinha sido valente naquela época como querendo que o filho herdasse a sua mesma trajetória e aprendesse a atirar bem dando-lhe armas.

Além disso, para comprovar que realmente conheceu o famoso Neco, o padrinho mostra a prova documental. Uma carta com a escrita do jagunço, porém, Riobaldo, em apenas um período isolado que ressalta aos olhos do leitor, afirma: “mas eu não sabia ler”.

De fato, ele não sabia ler o sistema dos jagunços e políticos; não sabia ler os destinos que sua vida tomava; não sabia ler sobre o amor; não sabia ler o texto sem pé nem cabeça da vida. Logo, trata-se, não só de um analfabeto literal, mas de um leitor perdido, como o próprio leitor identificado no seu texto. Sabendo disso, Selorico (selo rico/ sê-lo rico), logo ele, avarento, custeia as despesas e os estudos do afilhado/filho: “meu padrinho teve uma decisão: me enviou para o Currálinho, para ter escola e morar em casa de amigo dele, Nhô Marôto” (p. 113). Desse amigo, Riobaldo recebe o seguinte conselho: “Baldo, você carecia mesmo de tirar carta-de-doutor, porque para cuidar do trivial você jeito não tem. Você não é habilidoso” (p. 113). Para confirmar essa sugestão, o jovem indaga a respeito seu professor, Mestre Lucas, o qual confirma o talento para as letras e apresenta outra sugestão: “é certo. Mas o mais certo de tudo é que um professor de mão cheia você dava” (p. 114). Assim, é na escola de Mestre Lucas que o narrador aprende a ler, a escrever e se torna professor: “eu explicava aos meninos menores, as letras e a tabuada” (p. 114).

Dessa maneira, depois da travessia do São Francisco e da morte da mãe, o narrador passa de menino pobre, analfabeto, bastardo e agregado à outra classe, até hoje de um público seletivo, que tem roupas, comida, pai/padrinho e, principalmente, instrução. Nessa parte do texto, surge o espaço onde ele aprende a ler e, a partir daí, se torna produtor do seu texto/vida pelo qual, magistralmente, ensina outros a ler: “a educação formal de Riobaldo revela nele uma vocação para os estudos, e mais particularmente para a didática” (GALVÃO, 1986, p. 78). Logo, de seu padrinho/pai, além das fazendas, ele herda a educação formal, o gosto por tiro e armas, elementos que se tornam ferramentas de poder no sertão onde a violência é lei fundadora e a instrução precária. Riobaldo, ao longo da narrativa, se revela bom de tiro, mas é, principalmente, dono das letras. Utiliza-se da leitura, da oralidade e da escrita para ler as situações e persuadir pela palavra seus pares e o leitor. Portanto, quem lê está em interação e sendo mediado por um narrador/professor que domina as habilidades da língua.

Assim, ao descobrir por outros que é filho de Selorico Mendes, o jovem Riobaldo, revoltado, decide fugir da fazenda São Gregório e volta para o Curalinho onde fica sabendo, pelo Mestre Lucas, sobre um possível emprego de professor: “aí me explicou: um senhor, no Palhão, na fazenda Nhanva, altas beiras do Jequitaiá, para o ensino de todas as matérias estava encomendando um professor” (p. 126). O jovem opta pelo emprego e vai em viagem se apresentar: “sou o moço professor”. Como aluno, ele conhece Zé Bebelo, fazendeiro abastado, com pretensões políticas de acabar com os jagunços. Em um mês, o fazendeiro, aluno aplicado, aprende tudo que Riobaldo tem para ensinar. Não só aprende, como supera o mestre:

Aí, a alegria dele ficou demasiadamente. Sobrevinha com o livro, me fazia de queima-cara um punhado de perguntas. Ao tanto eu demorava, treteava no explicar, errando a esmo, caloteava. Ai-ai-ai d’ele atalhar as minhas palavras, mostrar no livro que eu estava falso, corrigir o dito, me dar quinau. Se espocava às gargalhadas, espalmava mão, expendia outras normas, próprias de sua idéia lá dele – e sendo feliz de nessas dificuldades me ver, eu já ignorante, esmorecido e escabreado. Só aí, digo, foi que ele ficou gostando de mim. Certo. Me deu um abraço, me gratificou em dinheiro, me fez firmes elogios – “Siô Baldo, já tomei os altos de tudo! Mas carece de você não ir s’embora, não, mas antes prosseguir sendo o secretário meu... Aponto que vamos por esse Norte, por grandes fatos, que você não se arrependerá...” – me disse – “... Norte, más bandas.” Soprou, só; enche que ventava. (ROSA, 2006, p. 129)

Riobaldo dá a entender que por um acaso do destino se torna letrado e professor. Um mestre que respeita a autonomia do aluno/leitor de construir ativamente seu aprendizado. Um mestre que é surpreendido com perguntas e erra, engana, disfarça, mas que é contrariado e, quando termina a hierarquia no processo de aprendizagem, se torna um mestre reconhecido e amado. Desse modo, a relação entre professor/narrador e aluno/leitor é dupla e paradoxal, pois, por um lado, há a sugestão e a desorientação e, por outro, uma busca constante e construção de sentidos. A fusão dessa duplicidade acontece em uma relação afetiva. A atitude de um leitor ativo da obra é como a de Zé Bebelo que “faz um punhado de perguntas” ao mestre e o coloca em situação de desconfiança para, a partir disso, verificar no livro as respostas. Assim, quando o leitor já está no mesmo patamar do narrador/professor, se é possível ir para o norte, “más bandas”. Logo, Luiz Fernando Valente (1986)

reconhece a duplicidade entre narrador e leitor como proximidade afetiva e distância necessária para compreensão das sugestões narrativas:

Esta dupla perspectiva é essencial, pois a leitura de **Grande Sertão: Veredas** depende de um equilíbrio bastante delicado entre uma proximidade afetiva entre narrador e leitor e suficiente distância para que o leitor possa preencher os vazios no texto, atividade esta que Wolfgang Iser, em seu livro **O Ato da Leitura**, demonstra ser fundamental no processo de leitura. Mas é necessário não esquecer que embora o leitor seja levado a participar ativamente, nunca lhe é permitido objetivar completamente a situação de Riobaldo. (VALENTE, 1987, p. 110)

No processo de aprendizado, no primeiro contato com a obra, como Riobaldo na adolescência, o leitor afirma não saber ler. Mas, a partir do momento que o indivíduo tem acesso ao mundo letrado e interage com o narrador; busca sentidos; faz perguntas atuais ao texto; relaciona e associa fatos, lugares, nomes e personagens, ele não só vai aprender a ler, como vai voltar infinitamente ao espaço representado, ao espaço da obra, ao espaço do narrador e da linguagem e construir um espaço todo próprio de muitos significados. Toda leitura do *GS: V* é uma experiência individual mediada pelo narrador/professor que convida o leitor a se perder nesses espaços para, no fim, somente no fim, poder voltar e reestruturar, como ele próprio fez, toda a narrativa que se revela com elementos novos. Assim, o espaço da linguagem se revela limitado, mas, ao mesmo tempo, altamente sugestivo, pois a partir dele transparece o drama do narrador: “desrritmia entre o que reporta na palavra e o que paira em seu poder sugestivo a conduzir sempre para uma nova leitura, ou ultraleitura, equivalente à leitura da realidade feita pelo narrador, incompleta e precária” (GARBUGLIO, 1972, p. 124).

É possível perceber os limites de atuação entre narrador e leitores, mas são espaços muito próximos, por vezes imbricados e trocados. O narrador/professor conduz o leitor/aluno até ele se tornar autônomo e construtor de sentidos de modo a não necessitar mais do espaço da linguagem, pois tudo que foi dito deixa espaços abertos para preenchimentos. A aproximação entre narrador e leitor é tão grande que transcende o espaço da linguagem e se realiza, por ambos, uma “ultraleitura” pelo preenchimento de vazios, pois a “indeterminação efetuada pelos vários procedimentos do autor também pressupõe que o leitor tenha outra imaginação, uma imaginação que

deve ser produtiva, não meramente reprodutora do já conhecido” (HANSEN, 2012, p. 127).

Dessa maneira, a obra de Guimarães Rosa recebe todo tipo de leitor, isso não significa a inexistência de requisitos prévios para compreensão dela, tais como o conjunto de leituras que compõem o horizonte de expectativas e o reconhecimento do estilo autoral. E essa generalização do leitor rosiano, faz Antônio Candido declarar que "na extraordinária obra-prima Grande Sertão: Veredas há de tudo para quem souber ler, e nela tudo é forte, belo, impecavelmente realizado. Cada um poderá abordá-la a seu gosto, conforme o seu ofício" (CANDIDO, 2002, p. 194). Porém, essa afirmação merece cautela, pois há o risco de se cair em generalizações científicas do objeto artístico. Mesmo reconhecendo o valor da hermenêutica como um procedimento legítimo de construção de sentido, Hansen critica as muitas abordagens do conteúdo da obra, a partir de vieses científicos (sociológicos, históricos) e a não consideração de uma obra aberta, objeto artístico que inclui o leitor, seus horizontes de expectativas e suas diversas abordagens: "a crítica reduz sua forma a instrumento, lendo o texto literário documentalmente como não literário, sem considerar que literatura não é coisa representada, mas coisa representante" (HANSEN, 2012, p. 127). Assim sendo, a obra se abre para além das representações do mundo sertanejo, deixando de ser uma obra regionalista. Ademais, chega a ser uma criação que se opõe ao universo urbano e científico, os quais, por um processo de alteridade, também estão presentes no enredo do livro.

Sobre o espaço de alteridade entre narrador sertanejo e leitor urbano, ao se referir ao regionalismo do século XX, Marisa Lajolo faz uma pequena, mas curiosa análise sobre o espaço no *GS: V*, pois explora, em um episódio específico, o espaço interno da obra como simulacro do espaço externo do leitor. Desse modo, Riobaldo, enquanto andava perdido com o bando, pois "quem que guiava tinha enredado nomes: em vez de 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. 381). Nesse ponto, o narrador cria no ouvinte/leitor a expectativa sobre o tipo de povo que os espera mais para a frente e vai se dando conta da *alteridade* enquanto a estrada e a distância vão diminuindo. Em seguida, eles encontram homens armados com espingardas e um tipo humano que não apresenta traços de civilização, com modo de vestir diferente e dificuldades de comunicação:

E sentindo-se meio perdidos frente ao significado do mundo e dos valores dos homens que encontram no meio do caminho, os seguidores de Riobaldo e ele mesmo ficam na posição em que ficam os leitores de Rosa em face do seu livro. Pode-se talvez dizer, então, que a estranheza do leitor em face do mundo dos jagunços de Riobaldo é espelhada e vivida pelos próprios jagunços, quando eles se defrontam com o *outro* bando. Esta passagem do livro, como uma espécie de espelho e caixa de som, *concentra* e *intensifica* a *estranheza* que o mundo sertanejo de Guimarães Rosa desperta em seus leitores urbanizados. Pois, também, como experimenta o leitor de Rosa ao longo de todo o livro, um dos fatores da estranheza e de fascínio do mundo rosiano é a linguagem. (LAJOLO, 2004, p. 108)

A análise de Lajolo, ao tentar abarcar o espaço criado por Guimarães Rosa, apresenta a pluralidade desse espaço que, de geográfico do sertão brasileiro, se expande para além da obra e vai do espaço do narrador para o do leitor através dos espaços da linguagem e da obra. Nesse sentido, os estudiosos que se dedicam a investigar o espaço do *GS: V*, assim como Riobaldo e seu bando, se perdem na pluralidade desse espaço e divergem sobre a importância dos mapas ou ineficácia deles para a compreensão da obra. Sobre isso e sobre a construção do espaço labiríntico, Bolle, ao tratar sobre esse mesmo trecho analisado por Lajolo, afirma que “*perder-se no Grande Sertão é tão importante quanto acertar o caminho*” (BOLLE, 2004, p. 65). Por isso, é consenso entre estudiosos descartar a importância de se traçar mapas do grande sertão, pois trata-se de uma viagem exclusiva que o leitor fará por muitos espaços, sem necessariamente conhecer fisicamente as realidades históricas e sociais deles, e, também, da errância nos múltiplos caminhos geográficos de nomes reais, inventados, parecidos, alterados e desnorteados.

Assim, são várias as representações do leitor no livro, desde o que não sabe “ler”, leitor externo, até o letrado urbano, leitor implícito, mas é comum o fato que todos se perdem no espaço e erram o caminho narrativo do Riobaldo/professor, pois

O que se passa em Grande Sertão: Veredas é um constante reajuste das projeções do leitor, um processo interminável que, segundo Iser, resulta não no estabelecimento de um significado definitivo para o livro, mas uma comunicação constantemente intensificada entre o leitor e o texto. (VALENTE, 1987, p. 111)

Logo, especificamente o letrado urbano, o interlocutor/doutor, em descoberta do diferente, “estranha” a civilização sertaneja como uma cultura da cidade às

avessas. Rubem Fonseca, em seu conto *Intestino Grosso*, constrói uma narrativa em forma de entrevista na qual revela o pessimismo e a crítica de um escritor-personagem e a necessidade de se criar uma literatura que trate dos problemas urbanos. Ao ser perguntado sobre a existência de uma literatura latino-americana, o escritor, personagem em entrevista, responde:

Não me faça rir. Não existe nem mesmo uma literatura brasileira, com semelhanças de estrutura, estilo, caracterização, ou lá o que seja. Existem pessoas escrevendo na mesma língua, em português, o que já é muito e tudo. Eu nada tenho a ver com Guimarães Rosa, estou escrevendo sobre pessoas empilhadas na cidade enquanto os tecnocratas afiam o arame farpado. (FONSECA, 2004, p. 468)

Polêmicas à parte, a globalização, crescimento populacional urbano, violência e marginalização são temas frequentes na obra de Rubem Fonseca, mas há nos seus livros um leitor urbano espelhado na sua cruel e própria realidade. Esses também são temas de Guimarães Rosa que, se é um tecnocrata, é porque faz da forma linguística um espaço interpretativo onde o leitor pode criar inúmeras leituras e organizações textuais. O leitor do *GS: V* pode encontrar dentro do espaço sertanejo, o espaço urbano; dentro do espaço da linguagem do sertão, a linguagem do mundo; dentro do espaço da obra, o seu próprio espaço de leitor e, dentro do rude jagunço sertanista, um professor letrado. A observação do escritor entrevistado no conto continua com ênfase na temática rural e, segundo ele, um tanto romântica sobre o meio ambiente descrito e apresentado por Diadorim e Riobaldo no *GS: V*:

Até ontem o símbolo da Federação das Indústrias do Estado de São Paulo eram três chaminés soltando grossos rolos negros de fumaça no ar. Estamos matando todos os bichos, nem tatu agüenta, várias raças já foram extintas, um milhão de árvores são derrubadas por dia, daqui a pouco todas as jaguatiricas viraram tapetinhos de banheiro, os jacarés do pantanal viraram bolsa e as antas foram comidas nos restaurantes típicos, aqueles em que o sujeito vai, pede capivara à Thermidor, prova um pedacinho, só para contar depois para os amigos, e joga o resto fora. Não dá mais para Diadorim. (FONSECA, 2004, p. 468)

A constatação feita pelo escritor do conto, primeiro, sobre a supervalorização da técnica, segundo, sobre a necessidade de uma literatura de engajamento ambiental e não romântica dos temas é uma maneira de não observar que Guimarães

Rosa subverte a linguagem usada pelos letrados para fazer uma literatura não documental e que o espaço representado, como já mencionado acima, é um mundo transformado em texto. É sertão geográfico com sua estrutura política, social, econômica e histórica. É sertão como espaço de violência e lugar de estratificação social e unificado pela economia gerada a partir da pecuária a qual divide esse espaço em classes exploradas, *plebe rural*, e outras abastadas, as dos grandes fazendeiros e políticos. É sertão com seu sistema desigual formado por donos de terras, jagunços para protegê-las e política governamental defensora dos interesses econômicos dos fazendeiros, por isso o público e o privado se misturam constantemente: “quem trouxe socorro, para salvar o Major, foi o delegado Doutor Cantuária Guimarães, vindo às pressas de Januária, com punhadão de outros jagunços, de fazendeiros da política do Governo (p. 229). Por outro lado, trata-se de um sertão redimensionado pela subjetividade do narrador e pela universalização dos temas. Portanto, caso o leitor se mantenha na superficialidade da obra, se perderá na beleza bucólica e nos animais descritos e representados; nos aforismos e digressões do narrador; no lirismo da linguagem e na busca de um enredo linear, enquanto tudo é fragmentando e subterfúgio para dizer mais, além do real e, através do ficcional, tratar sobre dilemas humanos e as realidades sociais e históricas de um Brasil esquecido, pois o mundo sertanejo apresentado por Diadorim e por Riobaldo é uma realidade ficcional possível ao mundo urbano e globalizado que explora o sem formação, o fraco, e devasta o meio ambiente.

Assim sendo, o leitor urbano, personagem de Rubem Fonseca, que reconhece não haver mais espaço para Diadorim (quem apresenta as belezas naturais do sertão a Riobaldo) não reconhece que é o espaço urbano que devasta a natureza através da indústria, da derrubada de árvores, do uso de couro dos bichos e da alimentação de animais exóticos. O espaço apresentado por Riobaldo ao leitor letrado e urbano é uma possibilidade de reconhecimentos da própria realidade a partir do outro:

O ‘grande sertão’ é o absurdo que desdiz todo princípio – também aquele da não contradição, visto que o *deserto* (o atraso, o inculto, a pobreza...) é, por um lado, o que se opõe e se confronta com a *cidade* (o moderno, a cultura, a riqueza...), pelo outro lado, é o próprio confrontar-se e o seu ter lugar dentro dela: ou seja, é o espaço inconcluso em que a cidade se espelha e se inclui, assim como no discurso infundável e infinito de Riobaldo se integra e se determina também o discurso do Outro, do homem vindo do espaço e do tempo urbanos imbuído dos seus valores e dos seus significados. Aquilo que

Guimarães Rosa nos sugere, no fundo é que, para entendermos a Cidade (no seu sentido mais amplo), deveríamos estar todavia dispostos a abandoná-la; isto é, ser capazes de nos apartar para tentar perceber de “que” (de que lugar e tempo) somos verdadeiramente parte. (FINNAZZI-AGRO, 2001, p. 110)

Então, como Riobaldo e seu bando, depois de andarem perdidos, se deparam com o estranho, o leitor urbano que vai até o sertão para confrontá-lo e confrontar-se. Diferente das obras regionalistas e documentais que conduzem o sertão até o leitor, Guimarães Rosa, na contramão, o transporta até o sertão, em viagem, para interagir como um personagem atuante. A representação do leitor em movimento que se desloca para o sertão está figurada também no doutor da cidade, interlocutor, o qual viaja para ouvir as histórias de um ex-jagunço que transitava pelo sertão. Esse constante movimentar-se das personagens revela um reajuste de posições na qual também se insere o leitor, com seu horizonte de expectativas, e o autor, um diplomata viajante,

Quem enuncia no *Grande Sertão: Veredas*? É Riobaldo, contando a sua vida, que oferece ao leitor os impasses e sucessos de seu discurso autobiográfico. Riobaldo conta para alguém que, por sua vez, não tem palavras incorporadas ao texto. Essa situação dialógica estrutura a narrativa e é uma maneira de sugerir o desejo do (auto)conhecimento do narrador e do autor. Na figuração do diálogo, cada um dos envolvidos ajusta-se em função do interlocutor. A enunciação é feita por um ex-jagunço, um homem do sertão, escolha autoral, que se repete em outras narrativas e que mostraria o empenho político-estético do autor em dar voz a sujeitos excluídos socialmente. A narração de um enunciador que esteve em constante movimento é feita e dirigida a um forasteiro (um viajante); por isso, pode ser lido a partir da tradição de narrativas de viagem. A escolha pela situação dialógica de um sujeito que se deslocou muito e que conta algo para um forasteiro em deslocamento expõem as formas de aprendizado e reflexão do sujeito em movimento, o qual caracteriza o autor, um diplomata em constante choque com outras culturas. (GAMA, 2013, p. 27)

Logo, no espaço rural da obra, em oposição, está a cidade; está o espaço do autor de origem sertaneja, mas de formação urbana (médico, diplomata) que retorna ao sertão pela sua narrativa; está o espaço do leitor que tem a função de integrar e relacionar todas essas deslizantes posições entre o real e o ficcional. Dessa maneira, o narrador, ao relatar as ações guerreiras e violentas dos jagunços Antônio Dó e Andalécio, nas eras de 96, quando ele “já estava retirado para ser criador, e lavrador

de algodão e cana” (p 229), constata: “Ah, tempo de jagunço tinha mesmo de acabar, cidade acaba com o sertão. Acaba?” (p. 167). A afirmação seguida de uma pergunta só demonstra que o sertão não tem limites geográficos nem definições únicas e, além disso, a relação entre cidade e sertão é complementar e contraditória, mas acima de tudo, dialógica e, nesse remexer-se pelo sertão, ficcional, o leitor urbano e letrado se perde e se encontra em tempos e espaços divergentes para encontrar seu próprio espaço.

Como um jogador que se desafia a montar um quebra-cabeça, mas precisa do molde com a imagem completa, o leitor do *GS: V* precisa de uma primeira leitura para criação de uma visão do todo. Por isso, em primeiro momento, o leitor, conduzido pelo narrador/professor, fica mais perdido do que o jogador, pois busca, peça por peça, montar uma figura linear e completa, porém sem um modelo prévio. Assim, como já analisado, o espaço estruturado na obra é fragmentado e simultâneo, por isso o *GS: V* é um livro para ser lido e, infinitamente, relido, pois sempre será uma travessia reveladora e inconclusa: “o real não está na saída nem na chegada: ele se dispõe para a gente no meio da travessia. Mesmo fui muito tolo!” (p. 64). Além disso, o narrador sempre exige paciência do leitor para uma compreensão holística em determinado momento: “conto para mim, conto para o senhor. Ao quando bem não me entender, me espere (p. 145).

Desse modo, a estrutura ambígua, as histórias que viajam entre o enredo, os avanços e retomadas da narrativa, os vários nomes para as mesmas personagens e para os mesmos lugares são peças na mão do leitor. Vários exemplos de ambiguidades e antecipações podem clarificar o papel interativo daquele que lê. Como ilustração, pode-se analisar os trechos em que Riobaldo se refere a Diadorim, sua neblina, e somente em uma releitura esses trechos assumem novos sentidos. Na emblemática e importante travessia do São Francisco, o narrador trata sobre o toque de Diadorim: “e o menino pôs a mão na minha. Encostava e ficava fazendo parte melhor da minha pele, no profundo, dêsse a minhas carnes alguma coisa. Era uma mão branca, com os dedos dela delicados” (p. 107). Em uma primeira leitura, a travessia é apenas um passeio de barco entre dois meninos e uma atmosfera de mistério, mas na nova leitura se percebe uma importante passagem e um encontro divisor de águas na vida de Riobaldo, afinal, aquele menino seria, no futuro, reencontrado como Reinaldo/Diadorim. Além disso, a outra leitura percebe na

afabilidade do toque, na delicadeza da mão e na construção sintática ambígua, “com os dedos dela”, o índice e a antecipação do verdadeiro sexo de Diadorim através do pronome “dela” que pode ser os dedos da mão e os dedos dela, do menino, da Diadorim, da amada de Riobaldo, do Reinaldo, da *Maria Deodorina da Fé Bettancourt Marins*, identidade que só será revelada no final da obra de onde o leitor pode retornar para reconstruir o enredo.

Outro momento ambíguo que pode ser reconstruído no ato de ler novamente é quando, em um tempo de trégua do bando, Riobaldo vê Diadorim segurando uma cabaça de barro: “natureza bonita, o capim macio. Me revejo, de tudo, daquele dia a dia. Diadorim restava um tempo com uma cabaça nas duas mãos, eu olhava para ela. (p. 61). Na primeira leitura o verbo “rever” e o pronome “ela” passam despercebidos, mas em um segundo momento, o leitor entenderá que Riobaldo faz uma revisão da sua vida para saber onde errou e que a palavra “ela” pode se referir tanto à cabaça quanto a Diadorim, pois agora, depois dos fatos, ele já sabe que ela era, realmente, mulher, mas antes só a (o) admirava com paixão. Durante a narração, o jagunço-narrador ignora o fato de Diadorim ser mulher para, somente no final, revelá-lo, mas ao rever os fatos para o interlocutor vai deixando pistas do seu dilema de um amor homossexual, porém também deixa índices do verdadeiro gênero de Diadorim.

Outro trecho que passa sem a devida atenção do leitor em uma primeira leitura é, praticamente, a antecipação da morte de Diadorim, quando na fazenda Santa Catarina, no único encontro de Riobaldo com Otacília, sua futura esposa, no jogo de palavras entorno do nome de uma flor que, segundo Riobaldo, “é figurada, o senhor sabe? Morada em que tem moças, plantam dela em porta da casa-de-fazenda” (p. 190) e, ao indagar a Otacília sobre o nome da flor, ela responde: “*casa-comigo*”. Nesse momento Riobaldo chama Diadorim e diz que estavam falando sobre a flor e ele também quer saber como ela se chama, ao que Otacília responde: “ela se chama é *lirólíro*”. O alto poder sugestivo do trecho demonstra que Otacília não gostava de Diadorim e ele guardou raiva dela, raiva de ciúme: “e mesmo eu podia ver que era açoitado de ciúme” (p. 191). A partir disso, Riobaldo faz uma reflexão sobre o ódio de Diadorim, ódio que, no futuro, o levará a morte: “Diadorim era mais do ódio ou amor?” (p. 191) e, em seguida, o narrador lamenta de não ter pressentido, naquele momento, o triste fim de Reinaldo e que, aquele ódio de vingança, terminaria na luta final, à faca,

entre Reinaldo e Hermógenes e, conseqüentemente, a revelação de que Diadorim era mulher:

Me lembro, lembro dele nessa hora, nesse dia, tão remarcado. Como foi que não tive um pressentimento? O senhor mesmo, o senhor pode imaginar de ver um corpo claro e virgem de moça, morto à mão, esfaqueado, tinto todo de seu sangue, e os lábios da boca descorados no branquiço, os olhos dum terminado estilo, meio abertos' meio fechados? É essa moça de quem o senhor gostou, que era um destino e uma surda esperança em sua vida?! Ah, Diadorim... E tantos anos já se passaram. (ROSA, 2006, p. 191)

Somente em uma releitura esse trecho se completa em sua significação. Riobaldo quer conduzir, como professor, o interlocutor/leitor, na sua primeira leitura, a fazer a mesma experiência que ele fez, pois tudo estava contado, escrito, dito, mas ele não sabia ler, não sabia ver e, por isso, é necessária uma segunda leitura e uma revisão: “o senhor espere o meu contado. Não convém a gente levantar escândalo de começo, só aos poucos é que o escuro é claro” (p. 191). Portanto, só aos poucos, de peça em peça, o leitor começa interagir com a obra e formando um todo que se completa na nova leitura.

Esses são só alguns exemplos de muitos que se revelam para o leitor quando ele retoma o texto, busca sentido e descobre seu próprio espaço na narrativa. Contudo, a leitura e a releitura literária só são possíveis se houver um sistema educacional de qualidade que erradique o analfabetismo e o analfabetismo funcional; se houver políticas públicas que distribuam equitativamente os bens de modo a garantir o direito à literatura a todos. A partir daí, pode-se esperar um leitor urbano ou não, implícito ou de fora, que leia sob seu conjunto de informações e que reconheça o horizonte de expectativas de uma obra. Já como leitor de uma obra desafiadora como *GS: V*, esse cidadão aprende a “ler” pela condução do professor Riobaldo e, à medida em que aprende, vai se distanciando do texto do professor para construir o seu próprio texto. Assim, na primeira leitura, se espera dele paciência, pois “a gente só sabe bem aquilo que não entende” (p. 378) e na persistência da leitura, reconhecendo a estrutura da obra, as ambigüidades dela, os diversos nomes e espaços, ele vai criando, interativamente, uma visão do todo. A releitura da obra é muito mais esclarecedora porque o leitor, mais autônomo, não seguirá o espaço da linguagem e do narrador, mas, a partir da estruturação do espaço da obra e do

horizonte de expectativas, construirá o seu próprio espaço de leitor que interage e se presentifica na obra.

Pode-se concluir que a obra *GS: V*, apesar de apresentar uma leitura desafiadora, ensina o cidadão a ler além do literal, pois, através do espaço do texto, ele conhecerá a matéria vertente do professor Riobaldo: “eu queria decifrar as coisas que são importantes. E estou contando não é uma vida de sertanejo, seja se for jagunço, mas a matéria vertente” (ROSA, 2006, p. 134). Por isso, a obra pode ser um importante veículo de formação do leitor literário, pois ela subverte as noções do leitor acostumado a histórias dadas, lineares, rápidas, comoventes e de fácil compreensão. Ao se deparar com o *GS: V*, o leitor, se não desistir, participará ativamente da condução do professor Riobaldo e, como um aluno na primeira leitura, ele formará o seu repertório, como o horizonte de expectativas, não só externo como propôs Jauss, mas também internamente com informações da própria obra. Assim, fortalecido pela primeira leitura, o leitor que não se deixar vencer pelo desafio dessa travessia, na segunda leitura, reconhecerá o seu espaço de colaborador e organizador das fragmentadas narrações de Riobaldo: “o senhor me organiza? Saiba: essas coisas, eu pouco pensei, no lazer de um momento” (p. 365). Desse modo, a primeira travessia forma o horizonte de expectativas, mas as infinitas releituras atualizam constantemente a obra. Além disso, obra forma o comportamento de todo leitor e lhe ensina a ser persistente, participativo, pesquisador e eternamente aprendiz diante das oposições e ambiguidades da vida.

CONCLUSÃO - É POSSÍVEL?

Se contar é dificultoso, concluir um estudo sobre uma obra aberta, muito estudada, de estrutura ambígua e de temática difícil se torna uma atividade ainda mais complexa. Todavia, algumas conclusões podem lançar mais uma leitura sobre essa obra. Antes disso, faz-se importante apresentar a relação de Guimarães Rosa com a geografia. Assim, desde a infância, o fascínio do autor por espaços sempre esteve presente e, como já observado nesse trabalho e em estudos como o de Mônica Fernanda Rodrigues Gama (2013), há em suas obras uma *autorrepresentação*, não se trata, porém, de autobiografia, mas de uma presença autoral muito singular com marcas de escrita e de vivências que demonstram um grande envolvimento autoral. Por isso, o espaço do autor pode se tornar, em outros trabalhos, mais uma possibilidade de análise e de aprofundamento.

A biografia de João Guimarães Rosa revela a formação primária do autor em um menino leitor: “menino diferente foi: sossegado, caladão, calmo, observador, singelo. Lia muito, estudava... Brincar, raramente, depois que descobriu a leitura” (GUIMARÃES, 2006, p. 27). Joãozito gostava de brincar de ler. A leitura como a formação do futuro autor. Além disso, desde a infância, a relação do escritor de Cordisburgo com a geografia contribuiu para as primeiras criações literárias não oficiais do autor:

Respondendo a uma prima, priminha jovem estudante, a Lenice, moradora no Curvelo, que lhe enviara algumas perguntas sobre sua vida, cujas respostas lhe ajudariam a escrever trabalho escolar sobre o escritor João Guimarães Rosa, respondeu ele ao item primeiro: *I – Desde menino, muito pequeno eu brincava de imaginar intermináveis estórias, verdadeiros romances; quando comecei a estudar Geografia – matéria de que sempre gostei – colocava as personagens e cenas nas mais variadas cidades e países; um faroleiro, na Grécia, que namorava uma moça no Japão, fugiam para Noruega, depois iam passear no México...coisas desse jeito, quase surrealistas. Mas, escrever mesmo, só comecei mesmo em 1929, com alguns contos, que naturalmente, não valem nada. Até essa ocasião, eu só me interessava, e intensamente, pelo estudo, da Medicina e da Biologia.* (GUIMARÃES, 2006, p. 39)

Pode-se observar a vocação precoce de Guimarães Rosa pela criação literária, pois gostava de inventar estórias sem fim em espaços diversos. Em outro escrito, o autor afirma: “Gostava de estudar sozinho e de brincar de geografia”

(GUIMARÃES, 2006, p. 39). Logo, a geografia não era um estudo sério e dogmático para o menino, mas uma brincadeira. Portanto, os caminhos futuros daquele menino estavam traçados, pois, apesar de arriscar-se como médico, é como diplomata e, concomitantemente, como escritor, que vai exercitar seus conhecimentos geográficos, vai brincar de geografia, vai descobrir e explorar espaços.

Na carreira diplomática desde 1934, em 1962, Guimarães Rosa assume a chefia de Serviços de Demarcação de Fronteiras, do Itamaraty, “ali encontraria o ambiente ideal para o trabalho, ao qual se dedicou com fervor, tendo ajudado a resolver problemas de importância internacional relacionados com nossas fronteiras” (ROSA, 2014, p. 114). Assim, o autor se revela um homem de fronteiras, de limites e defensor de interesses nacionais. Por outro lado, sua obra revela uma transgressão desses limites, demonstra nela espaços ilimitados, espaços que partem do regional e transcendem para o não-lugar, ou seja, um lugar-sertão indefinido, de difícil classificação e delimitação. Desse modo, a brincadeira de criança com a geografia continua, porém de maneira a contrariar a exatidão científica e a criar espaços onde o real e o ficcional se encontram e se imbricam. Onde o ficcional, literário, oferece material aos conhecimentos históricos e geográficos. Onde há um discurso fundador, representante, que é dialético com as histórias oficiais do Brasil.

Desde sua publicação em 1956, a obra *GS: V* inaugura uma tendência que vai além do pitoresco regional e se insere em um conjunto de obras modernas aos moldes de produções de outros países. Isso justifica o interesse por traduções, mas com elas o difícil trabalho de passar para outros códigos uma obra com código próprio. Além disso, o único romance do autor assume uma relevância na bibliografia de Guimarães Rosa:

Representa um “excesso” em relação à produção restante: é um texto excessivo por causa do seu tamanho, que ultrapassa as medidas habituais do escritor mineiro; e é excessivo porque, de modo mais radical, sai e se afasta, aparentemente, do seu modo de entender e de se aproximar da escrita literária. (FINAZZE-ÀGRO, 2001, p. 26)

O teórico não tem a pretensão de julgar a obra pelo seu tamanho, mas sua observação constata que o livro apresenta o espaço ideal para o autor traçar, de maneira ambígua e de uma forma original, todos os difíceis temas da humanidade. Portanto, o espaço físico do livro, em relação aos outros contos (alguns de duas

páginas) e novelas, é necessário para as experimentações romanescas de Guimarães Rosa.

Diante disso tudo, é possível concluir que a obra singular de João Guimarães Rosa não aceita classificações, pois todas serão reducionistas, porém elas sempre elucidam algum aspecto importante do livro. Por isso, desde a sua publicação, recebeu título de epopeia, de obra barroca ou neobarroca ou, por outro lado, obra sertaneja, regional, superregional, moderna... Trata-se, portanto, de uma obra que prioriza a desconstrução dos modelos narrativos e une opostos, além de constatar que há de tudo em tudo em uma mistura infinita, ou seja, ela apresenta características de vários estilos de época se aproximando e se afastando deles para criar espaços de uma criação fascinante, pois:

De fato, o fascínio da obra reside tanto na sua perfeição, no seu acabamento formal e discursivo quanto no seu contrário: na sua imperfeição, na sua impureza, no seu ser um conjunto magmático de materiais em expansão. Descobrir o significado dos seus símbolos, decifrar o sentido hermético da obra, pode, nesse sentido, fazer dela um *Opus perfectum*, mas à custa de encobrir o artesanato verbal e estrutural, o trabalho que não tem nem começo nem fim, dispersando-se por todas as direções, invadindo o espaço para além dos limites do “sertão” – até mesmo desse sertão tão “grande” que parece querer espelhar-se no mundo e espalhar-se pelo mundo afora. (FINAZZE-ÀGRO, 2001, p. 31)

Desse modo, não há teoria que abarque o *Grande Sertão*, ou seja, a própria obra, pelo seu caráter subversivo e de desconstrução, torna-se sua própria teoria ao instaurar uma lógica interna e por questionar o discurso científico, a teoria da literatura, que a tudo tenta explicar com métodos rígidos e exatos, mas não oferece respostas a temas atemporais da humanidade como os dilemas religiosos, as questões de gênero, as fronteiras espaciais, o amor, o ódio, o destino, o medo, a morte, a violência, a desigualdade e sobre a dificuldade de encontrar um meio, uma forma, um código, para tratar esses assuntos. Portanto, ao contrariar a teoria e o conhecimento científico humano, a obra é representante da sua teoria, da fundação da sua geografia real e ficcional e do discurso histórico, sociológico e filosófico. Assim, trata-se de um livro de dentro para fora, pois as vozes, os espaços, as personagens, as estruturas da obra, as linguagens reformuladas expandem o espaço interno da obra e chegam ao leitor, à crítica e à teoria de modo a fundar um discurso, uma maneira de dizer o não-dito:

que toda forma, língua e todo tipo de conhecimento é vão diante das experiências da vida, pois o que “existe é homem humano. Travessia” (p. 608).

Contudo, todo o conhecimento construído pela humanidade é válido para se criar um *horizonte de expectativas* dessa composição rosiana. Por isso, tanto as leituras que valorizam a forma, a estrutura e que remetem a obra para ela mesma, quanto as visões sociais e geo-históricas são importantes para a compreensão do GS: V. Por esse motivo, procurou-se neste trabalho unir posições teóricas, algumas opostas, para se ampliar as concepções espaciais oferecidas no livro e fora dele.

Assim, as teorias do espaço literário muito contribuem para entender esse espaço, pois não há meios para se abordar essa categoria sem ser pela junção dos conhecimentos. Desse modo, a teoria não pode ser um entrave ou uma “polícia das letras, mas de certa forma sua epistemologia” (COMPAGNON, 2012, p. 19). Logo, as categorias espaciais escolhidas nesse trabalho (espaço representando; espaço como focalização; espaço da linguagem; espaço estruturado em obra e espaço do leitor) são meio limitados de se abordar o espaço plural do GS: V, mas que tentaram abarcar, mesmo de forma concisa, os principais elementos narrativos internos e externos do livro. Assim, conclui-se que essas categorias, apesar de muito estudadas separadamente, quando analisadas simultaneamente, apresentam uma leitura mais ampliada da obra, como partes de um quebra-cabeça que só fazem sentido no todo.

Por outro lado, outras categorias espaciais podem surgir para ampliar ainda mais os estudos dessa obra cíclica e infinita, tais como o espaço do autor, o espaço das personagens, o espaço da crítica, ou somente, o espaço inventado, aqueles não encontrados no mapa, como era a intenção inicial deste trabalho.

Assim, a existência de vários espaços no livro e fora dele e, para compor isso, João Guimarães Rosa criou uma obra libertadora ao colocar, em outra dimensão, a linguagem e apontá-la como falha, mas, apresentá-la, ao mesmo tempo, como um instrumento de inovação, de sugestão e como um ato de transformação artística, portanto, um ato também político. Ou seja, a linguagem jamais tratará sobre o real, porém através da sua virtualidade é possível potencializar o discurso e tratar de temas metafísicos e humanos. Desse modo, o revolucionário autor transforma o fazer literário brasileiro ao mesmo tempo que propõe transformações na arte e na sociedade. Por isso, para compreender essa linguagem sugestiva, o leitor se torna

peça fundamental, pois o autor estimula sua reflexão e sua criticidade. Além disso, exige e forma um leitor persistente ou faz dele coautor:

O leitor, para Guimarães Rosa, como aliás todo ser humano, é sempre um perseguidor, um indivíduo inteiramente construído sob o signo da busca, e é esta indagação que deve ser constantemente estimulada pelo escritor. A Rosa não basta, por exemplo, tecer, como haviam feito autores da geração anterior, uma crítica, por mais veemente que seja, a determinada realidade, se esta crítica não se fizer acompanhar de uma reestruturação da linguagem sobre a qual se erige. A revolução na literatura deve partir de dentro, da própria forma literária, se se quer atingir o leitor de maneira plena, e é este o sentido último da revolução estética levada a cabo por Guimarães Rosa. (COUTINHO, 2017, p. 15)

Dessa forma, o leitor reconhece seu espaço dentro da obra para ser um agente transformador fora dela. Assim, ele é capturado pelo objeto literário e deve construir interativamente o significado do livro. Portanto, trata-se de uma composição que contribui para a formação de leitor que deve apresentar uma educação formal, mas, que, depois de se perder em uma primeira leitura, na releitura da obra encontrará o modo de atravessar esse espaço representado, estruturado no espaço das mais de 500 páginas do livro, apresentado por um narrador que se torna um espaço da própria narração, através de uma linguagem sugestiva e virtual, linguagem que vai além da sua forma. Logo, o papel do leitor consiste em se transportar para dentro do livro, para dele sair e reconhecer a realidade transformada, já que no espaço de certezas e divisões maniqueístas, tudo é incerto e misturado, pois no espaço da linguagem há um mundo inexistente e é necessária uma invenção de outra língua, a da arte, para tentar decifrar e traduzir esses lugares e suas realidades.

Enfim, os muitos estudos sobre o *GS: V* demonstram o valor inesgotável desse livro, que a cada nova leitura se revela atualizada e inédita. Contudo, para que isso aconteça, o leitor deve reconhecer o espaço do narrador, o da linguagem, o representando e a sua estruturação em obra para ampliar sua leitura, compreensão, e se tornar um organizador dessas categorias, pois, ao descobrir seu espaço, ele não se torna um sujeito passivo que é conduzido pelo narrador e enganado pelas ocultações da estrutura e da linguagem, porém, um agente que aprende que a geografia do sertão é imprecisa e constantemente modificada por quem se localiza;

que o ponto de vista do narrador pode ser ampliado pelas lacunas daquilo que ele não diz; que a linguagem só trata da realidade quando não é documental e se reinventa no fazer artístico; e, por fim, que uma obra pode ser um espaço desmontado sempre e à espera de uma reconstrução. Portanto, os lugares remexem, se desarticulam e fogem, por isso trata-se de um *romance de aprendizagem*, no qual o leitor interage com as incertezas e dúvidas do narrador e faz uma travessia autônoma, sempre esclarecedora e de conhecimento dos dilemas humanos, “porque aprender a viver é que é viver mesmo” (p. 585).

REFERÊNCIAS

- BENJAMIN, Walter. O Narrador. In: _____. *Obras escolhidas I – Magia e Técnica - Arte e Política*. 7ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BOFF, Leonardo. *A águia e a galinha, a metáfora da condição humana*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1997.
- BOLLE, Willi. *Grandesertão.br*. São Paulo: Duas Cidades, 2004.
- BORGES, Telma. *Radiografias de um romance: vestígios de Grande sertão: veredas na biblioteca de Guimarães Rosa*, 2013. Disponível em: <http://www.ileel.ufu.br/anaisdosilel/wpcontent/uploads/2014/04/silel2013_3066.pdf>
- BRANDÃO, Luis Alberto. Espaços Literários e suas Expansões. In: *Visões Poéticas do Espaço*. Assis/SP, Unesp, 2008.
- BUTOR, Michel. *Repertório*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Editora Perspectiva, 1974.
- Camões, Luiz Vaz de. *Mudam-se os tempos, mudam-se as vontades*. In: FIGUEIREDO, Carlos. 100 poemas essenciais da Língua Portuguesa. São Paulo: Editora Leitura, 2004.
- CANDIDO, Antonio. “A sociologia no Brasil”. In: Tempo Social. Revista de sociologia da USP, v. 18, no 1, 2006. (Publicado originalmente em 1959).
- _____. O Homem dos avessos. In: *Tese e antítese*. 4ª ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2002.
- _____. *Educação pela noite e outros ensaios*. 3ed. São Paulo: Ática, 2000.
- _____. *Jagunços Mineiros de Cláudio Manuel a Guimarães Rosa*. In: _____. Vários Escritos. 5 ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul/ São Paulo: Duas Cidades, 2011.
- CASTRO, Manuel Antônio de. *O homem provisório no grande ser-tão*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1976.
- COUTINHO, Eduardo F. *Guimarães Rosa: um alquimista da palavra*. In: ROSA, João Guimarães Rosa. *Ficção Completa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017.
- COSTA, João Batista de Almeida. Minas Gerais na Contemporaneidade: Identidade Fragmentada, a Diversidade e as Fronteiras Regionais. Cadernos da Escola do Legislativo, v. 11, p. 117-137, 2009.
- COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: UFMG, 2006.

DANESE, Michelline Veloso. *Os “entre” em as margens e os cimos: estudos do espaço em João Guimarães Rosa*. 2014. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal de Viçosa, Viçosa.

DANIEL, Mary L. *João Guimarães Rosa: Travessia literária*. Rio de Janeiro: Ed. Livraria José Olympio, 1968.

DUARTE, Eduardo de Assis. *Sertão, subúrbio: Guimarães Rosa e Paulo Lins*. In: LINS, Paulo. *Cidade de Deus*. 2. ed., São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

FINAZZI-AGRO, Enttore. *Um lugar do tamanho do mundo: Tempos e Espaços da Ficção em João Guimarães Rosa*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2001.

FRANK, Joseph. *A forma espacial na literatura moderna*. IN: Revista USP. São Paulo, n.58, p. 225-241, junho/agosto 2003.

GALVÃO, Walnice Nogueira. *As formas do falso: um ensaio sobre a ambiguidade no Grande sertão: veredas*. São Paulo: Perspectiva, 1986.

_____. *Guimarães Rosa*. São Paulo: Publifolha, 2000.

GAMA, M. *Sobre o que não deveu caber – repetição e diferença na produção e recepção de Tutaméia*. Dissertação (Mestrado em Língua e Literatura Francesa) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2008.

_____. *“Plástico e contraditório rascunho”*: a autorrepresentação de João Guimarães Rosa. 2013. 323 f. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

GARBUGLIO, José Carlos. *O mundo movente de Guimarães Rosa*. São Paulo: ática, 1972.

GUIMARÃES, Vicente. *Joãozinho: A Infância de João Guimarães Rosa*. São Paulo: Panda Books, 2006.

HALBWACHS, Maurice. *A Memória Coletiva*. São Paulo: Centauro, 2003.

HANSEN, João Adolfo. *Grande Sertão: Veredas e o ponto de vista avaliativo do autor*. *Asas da Palavra (UNAMA)*, v. 10, 2008, p. 125.

_____. *Forma literária e crítica da lógica racionalista em Guimarães Rosa*. *Letras de Hoje*, Porto Alegre, v. 47, n. 2, p. 120-130, abr./jun. 2012.

LAJOLO, Marisa. *Como e por que ler o romance brasileiro*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2004.

MARINHO, Maria de Fátima. *A Construção da memória*. In: *Veredas*. Revista da Associação Internacional de Lusitanistas. Vol. 10. Santiago de Compostela, 2008.

PAGEAUX, Daniel-Henri. Diálogos entre Comparatismo e Ciências Humanas e Sociais: História, Geografia, Antropologia. In: *Musas na Encruzilhada: Ensaios de Literatura Comparada*. São Paulo: Hucitec; Santa Maria: UFSM, 2011.

POULET, Georges. *O espaço proustiano*. Tradução Ana Luiza B. Martins Costa. São Paulo: Imago, 1992.

PROENÇA, M. Calvalcanti. Trilhas do Grande Sertão. In: *Augusto dos Anjos e outros ensaios*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1959.

RIBEIRO, Guilherme. Fernand Braudel e a geo-história das civilizações. História, Ciências, Saúde – Manguinhos, Rio de Janeiro, v.18, n.1, jan.-mar. 2011, p. 67-83. Disponível em: <<http://www.scielo.br>>. Acesso em: 16 ago. 2018.

ROSA, João Guimarães. *Grande Sertão: Veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

ROSA, Vilma Guimarães. *Relembraimentos: João Guimarães Rosa, meu pai*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2014.

SARAIVA, Arnaldo. *Conversas com escritores brasileiros*. Goiânia: Editora da Imprensa Universitária, 2017.

VALENTE, Luiz Fernando. Mediação e afetividade: o leitor em Grande Sertão: Veredas. Travessia, Florianópolis, v. 15, p. 107-124, 1987.

VIGGIANO, Alan. *O itinerário de Riobaldo: espaço geográfico e toponímia em Grande Sertão: Veredas*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1993.

WHITE, Hayden. Trópicos do Discurso: Ensaios sobre a Crítica da Cultura/ Hayden White. Tradução de Alípio Correia de Franca Neto – São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994.

ZILBERMAN, Regina. *Estética da Recepção e História da Literatura*. São Paulo: Ática, 2009.