

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MONTES CLAROS  
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS – CCH  
DEPARTAMENTO DE COMUNICAÇÃO E LETRAS – DCL  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS/ESTUDOS LITERÁRIOS

**REGINALDO ALVES**

***Grande sertão: veredas – o livro como arte***

Montes Claros – MG  
Abril/2023

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MONTES CLAROS – UNIMONTES  
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS – CCH  
DEPARTAMENTO DE COMUNICAÇÃO E LETRAS – DCL  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS/ESTUDOS LITERÁRIOS

**REGINALDO ALVES**

## ***Grande sertão: veredas – o livro como arte***

Dissertação de Mestrado apresentada  
ao Programa de Pós-Graduação em  
Letras/Estudos Literários, da  
Universidade Estadual de Montes  
Claros – UNIMONTES, para obtenção  
do título de mestre.

Área de concentração: Literatura  
Brasileira.

Linha de pesquisa: Literatura de Minas  
Gerais

Orientadora: Profa. Dra. Ivana Ferrante  
Rebello e Almeida.

Montes Claros – MG  
Abril/2023

## LISTA DE IMAGENS

Imagem 1.....	53
Imagem 2.....	54
Imagem 3.....	54
Imagem 4.....	56
Imagem 5.....	61
Imagem 6.....	62

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>8</b>
<b>CAPÍTULO I – SERTÃO ROSIANO: LUGAR, ESPAÇO E DIÁLOGO.....</b>	<b>11</b>
<b>1.2 O Sertão e suas Vertentes: Diálogo.....</b>	<b>31</b>
<b>1.2.1 O Sertão nas suas Representações Literárias .....</b>	<b>35</b>
<b>CAPÍTULO II – SERTÃO ROSIANO: UMA LINGUAGEM ESTÉTICA .....</b>	<b>46</b>
<b>2. 1 O Grande Sertão em Diálogo com Portinari .....</b>	<b>51</b>
<b>2. 1.1 Mire e Veja: Isso é o Sertão.....</b>	<b>53</b>
<b>CAPÍTULO III–GRANDE SERTÃO: VEREDAS: UMA POÉTICA DE FLUÍDOS CONSTANTES.....</b>	<b>64</b>
<b>3.1 A Linguagem Poética em Grande Sertão: Veredas.....</b>	<b>73</b>
<b>3.2 Sertão Rosiano Um Signo Aberto ao Infinito.....</b>	<b>93</b>
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>100</b>
<b>REFERÊNCIAS - .....</b>	<b>102</b>

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço primeiramente a Deus, por ter me mantido na trilha certa durante a pesquisa, com saúde e forças para chegar até o final. Em especial, sou grato à minha família pelo apoio que sempre me deram durante toda a minha vida. Deixo um agradecimento especial a minha orientadora pelo incentivo e pela dedicação do seu escasso tempo ao meu projeto de pesquisa que instigou boa parte das reflexões aqui registradas. Por fim, dedico um agradecimento especial aos meus sertanejos pais (Paus-para-toda-obra) que apesar de ausentes no plano terreno, estão vivos na minha memória.

**RESUMO:** *Grande Sertão: Veredas*, romance do escritor mineiro, João Guimarães Rosa, desenvolve-se em torno da ideia sertão. Explorado em muitas vertentes no livro do escritor, o sertão apresenta-se, com singularidade, como uma grande relação discursiva, trazendo à tona as questões relacionadas à existência e à condição do homem no mundo. Em *Grande Sertão: Veredas* as palavras pela força da poesia presente na obra, fogem de seus significados habituais e adquirem uma áurea poética que tocam e envolvem profundamente o leitor, pois apresenta um espaço narrado com muita plasticidade e sugestões sensoriais, capaz de despertar em quem lê uma série de quadros visuais. Partindo desses pressupostos, sobretudo, pela análise da linguagem presente na obra – uma transfiguração poética do falar sertanejo – a presente dissertação buscou discutir o sertão, levando em consideração a forma como a ficcionalidade aproxima-se do campo artístico. Renunciando todas as verdades petrificadas, a presente pesquisa privilegiou ler o livro promovendo uma ruptura com a ordem social firmemente estabelecida do narrar típico da corrente literária dita regionalista. Empreendendo uma liberdade de análise como sugere a narrativa, buscou não só compreender o espaço, mas, sobretudo, discutir e ressignificar o lugar sertão. Para desenvolvimento desse trabalho, retomamos alguns estudos sobre o sertão, como as pesquisas de AGRÓ, Ettore Finazzi (2001); AMADO, Janaina (1995); BOLLE, Willi (2004); TELES, Gilberto Mendonça; BARROSO, Gustavo e BRANDÃO, Luis Alberto (2013). Para a discussão sobre a literatura, recorremos à CANDIDO, Antonio (1964); DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix (1995-1997) IVO, Isnara Pereira (2012), entre outros. Aproximamos a escrita rosiana das telas de Candido Portinari e, por isso, recorremos aos estudos de REBELLO, Ivana Ferrante et OLIVA, Osmar Pereira (2018) e PAULINO, Sibeles e SOETHE, Paulo Astor (2018). Com um estreito diálogo com a poética e com outras áreas do conhecimento, chegou-se à conclusão de que, por meio do efeito artístico impresso no livro, desde o título, o sertão rosiano não pode ser aprisionado a uma faculdade intelectual ou a uma metodologia, pois devido a seu caráter de arte, ele se abre a uma pluralidade de sentidos.

**ABSTRACT:** *Grande Sertão: Veredas*, novel by the Brazilian writer João Guimarães Rosa from Minas Gerais, develops around the idea of the sertão. Explored in many facets in the writer's book, the sertão presents itself with uniqueness as a big discursive relation, bringing up questions related to the existence and human's condition in the world. In *Grande Sertão: Veredas*, words escape their habitual meanings and get a poetic aurea which deeply touches and engages the reader, because it presents a space narrated with very plasticity and sensorial suggestions capable of evoking a series of visual boards to those who read it. Under this

assumption, mainly through the analysis of the book language – a poetic transfiguration of sertanejo speaking – this current dissertation sought to discuss the sertão, considering the form how the fictionality approximates to the artistic field. Thus, the current research prioritized reading the book as a rupture with the typical narration of the so-called regionalist literary current, undertaking an analysis that sought not only to understand the space, but above all, to discuss and reframe the sertão place. For the development of this work, we resumed some studies about the sertão, such as the researches by AGRÓ, Ettore Finazzi (2001); AMADO, Janaina (1995); BOLLE, Willi (2004); TELES, Gilberto Mendonça; BARROSO, Gustavo e BRANDÃO, Luis Alberto (2013). For the literature discussion, we resorted to CANDIDO, Antonio (1964); DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix (1995-1997); IVO, Isnara Pereira (2012), among others. We bring the Rosa's writing close to the Candido Portinari's canvases, therefore, we turned to the studies of *REBELLO, Ivana Ferrante et OLIVA, Osmar Pereira (2018)* e *PAULINO, Sibele e SOETHE, Paulo Astor (2018)*. With a close dialogue with poetics and other fields of knowledge, it was concluded that, through the artistic effect printed in the book, since the title, the Rosa's sertão cannot be imprisoned by an intellectual faculty or a methodology, because due to its art character, it opens up to a plurality of meanings.

## INTRODUÇÃO

Quem desconfia fica sábio  
Riobaldo Tatarana

A leitura do *Grande Sertão: Veredas* (1956), romance do escritor mineiro João Guimarães Rosa, é sempre um grande desafio a quem decide caminhar por suas veredas. Considerado pela crítica o maior prosador do século XX, na literatura brasileira, o escritor cordisburguense nos deixa um imenso legado literário. Consagrado nacional e internacionalmente por sua linguagem inovadora, enigmática e misteriosa, Rosa transforma o *Grande Sertão: Veredas* e suas muitas páginas em espaço de travessia para seu leitor, tornando o sertão simultaneamente plural e único/ regional e universal.

Somando-se às inúmeras monografias, artigos, ensaios, comunicações, dissertações, teses, debates, teatros, entrevistas, seminários e outras observações que por quase de sete décadas se registraram sobre a escrita literária desse grande escritor da língua portuguesa, entendemos, após longo tempo de estudos, que a sua literatura é a história do Brasil ajustando contas consigo mesmo. Assim, entrelaçando com os fios da realidade e do imaginário, *Grande Sertão: Veredas* compõe-se de blocos de texto que funcionam como peças de um quebra-cabeças e que só se constrói no decorrer da leitura, ensejando maneiras alternativas de pensar o sertão.

Portanto, são múltiplos os focos temáticos e estruturais que permeiam a obra monumental do escritor, mas os apresentados acima já seriam suficientes para justificar a pesquisa. Por outro lado, a narrativa de Riobaldo, mais do que ensinar algo que não sabíamos, possui a capacidade de encantar o seu leitor e despertar nos estudiosos a curiosidade e o desejo pela investigação. Assim, esta dissertação é fruto do encantamento e do desejo de se descobrir mais e, ao mesmo tempo, apresentar uma contribuição para os leitores e estudiosos da literatura de Guimarães Rosa. A linguagem, trabalhada de forma poética e inventiva, é, segundo percebemos, a força extraordinária desse excêntrico e artístico romance de João Guimarães Rosa.

Nessa dissertação, propomos uma abordagem que considera que *Grande Sertão: Veredas* mistura vários saberes, tendo o labor artístico da linguagem como fio condutor e desestruturador da leitura linear e lógica. Assim, sugerimos que o monumental



sucesso do romance pode ter seu cerne na estruturação alógica, diferente e poética de seu texto, o que o torna, como obra de arte, uma estrutura sempre aberta.

Nesse sentido, compreendemos que seria um proceder incauto desafiar e entrar no Grande Sertão de Guimarães Rosa, pensando no espaço como uma simples descrição físico-geográfica ou natural de uma região. Dessa forma, ao caminharmos pelas veredas das leituras, entendemos que haveríamos também de pactuar, em especial, com a multiplicidade e a variação da complexa linguagem. Neste pacto foi necessário recobrar os vários sentidos do sertão. Assim, no primeiro capítulo, intitulado “Sertão rosiano: lugar, espaço e diálogos”, propomos retomar os sentidos do sertão, que o romance e seu vasto referencial de leituras nos permitem encontrar. Exploramos as noções de lugar, de espaço e os sentidos latentes contidos no termo, que nos permitiram reiterar a proposição dada por Antonio Candido, em leitura já clássica do livro: “*O sertão é o mundo (1983)*”.

Assustador, angustiante e perturbadora são algumas das palavras com as quais nós definimos as primeiras leituras do *Grande Sertão: Veredas*. Surpreendente do início ao fim, a narrativa elogiada pela linguagem e pela originalidade de estilo presentes no relato de Riobaldo, fazendeiro e ex-jagunço que relembra suas lutas, seus medos e o amor reprimido por Diadorim, tornou-se uma das mais importantes e mais significativas obra da literatura brasileira. Fundida no experimentalismo linguístico, de início, como é de esperar, a narrativa causa estranheza ao seu leitor, é o que nos informa Afonso Arino de Melo Franco (1957) e Mia Couto (2019). Partindo dessa hipótese, as primeiras luzes trouxeram o entendimento de que a história narrada por Riobaldo seria muito mais do que a trajetória de vida jagunça ou a descrição de uma paisagem natural de uma região.

E foi mirando nessa dinâmica e observando um afastamento de Guimarães Rosa da tradição regionalista do início do séc. XX, não só pelo estilo, mas sobretudo pela incursão da poesia e do trabalho com a metáfora, na linguagem narrativa, que encontramos na escrita do *Grande sertão: veredas* laços de intenso diálogo com outras áreas do conhecimento. No primeiro capítulo, dedicamo-nos a refletir sobre o “sertão” e seus múltiplos significados, recobrando estudos da crítica especializada. Para as reflexões propostas, recorremos a Antonio Candido (1957), Luis Alberto Brandão (2016), Gilberto Mendonça Telles, Willie Bolle e Wolfgang Iser (1993) e aos estudos da professora Ivana Ferrante Rebello (2021), que orientaram, entre outros, uma leitura crítica da obra.

Nossos estudos iniciais focaram na ideia de entender a origem da palavra sertão, já expresso no título da obra. À luz da literatura, nosso trabalho revelou que o sertão, ao longo do século, foi sendo construído, levando em consideração a visão de quem habitava nos grandes centros. Recuperando a aparição do termo sertão desde a Carta de Caminha até em textos regionalistas de 1930, objetivamos demonstrar como a ideia de sertão, calcada primeiramente na visão colonialista, vai migrando para uma ideia mais abrangente e apropriada, a partir do momento em que esta vai sendo narrada pelos próprios sertanejos.

No segundo capítulo, chamamos a atenção para o dialogismo da obra de Rosa com as demais áreas do conhecimento. Entendendo o *Grande Sertão: Veredas* como uma obra de arte, cujos méritos descritivos também residem na força das imagens narradas por Riobaldo. Propomos um diálogo do romance com três telas do pintor Cândido Portinari. Na leitura comparativa entre a arte de Portinari e do escritor mineiro, revelamos que apesar de ambas assumirem códigos linguísticos diferentes para se expressarem: a pictórica com elementos visuais como as misturas de tintas e a literatura com elemento da linguagem verbal, constatamos que elas estabelecem uma fina relação, tanto no aspecto formal como temático. Para fomentar o exposto foram requisitadas as ideias de Gotthold Ephraim. *Laoconnte. ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia* (1766) na sua obra fundadora da estética moderna, retomadas por Jean-Michel Eriksohn (2004). Ressaltamos ainda a ideia de um sertão como poética, tornado, por meio da escrita de Rosa, um signo multissignificativo, aberto e desafiador.

No terceiro capítulo, enfatizamos a leitura literária, colocando em evidência os efeitos linguísticos de que Riobaldo faz uso para narrar sua história. Na busca da decifração do sertão, está também inscrita a busca da decifração dos enigmas do viver. Ao espelhar a voz narrativa, João Guimarães Rosa permite que a linguagem se projete em estruturas especulares, permitindo que o texto, como um artefato, possa ser infinito.

## CAPÍTULO 1- SERTÃO ROSIANO: LUGAR, ESPAÇO E DIÁLOGOS

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 Urucuia. Toleima. Para os de Corinto e do Curvelo, então, o aqui não é dito sertão? Ah, que tem maior! Lugar sertão se divulga: é onde os pastos carecem de fecho; onde um pode torar dez, quinze léguas, sem topar com casa de morador; e onde criminoso vive seu cristo-jesus, arredado do arrocho de autoridade (ROSA, 2009, p. 23-24).

A epígrafe em destaque, retirada do romance de João Guimarães Rosa, *Grande sertão: veredas*, é uma das muitas definições do sertão que o jagunço Riobaldo tenta encontrar, no decorrer da narrativa. O pedido de tolerância, colocado no início do parágrafo e num dos trechos iniciais do livro, desperta a imaginação do leitor, pois o período introduz ideias arrojadas e ampliadas do lugar, fomentando muitas discussões para seus vastos significados.

A versão mais propagada da palavra sertão defende a ideia que o vocábulo deriva do étimo latino “desertanu”, que com o tempo, modificada, tornou-se “desertão” e por fim, “sertão”. O vocábulo tem sido utilizado para designar regiões interioranas, longe do litoral. Para o *Dicionário Houaiss de Língua Portuguesa* sertão é “lugar agreste afastado dos pontos cultivados, Floresta longe da costa. [Por Extensão] O interior do país. [Brasil: Nordeste] Zona do interior mais seca que a caatinga” (HOUAISS, 2001).

Para Isnara Pereira Ivo (2009), em sua tese apresentada ao curso de doutorado em história da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG): *Homens de Caminhos: Trânsitos Culturais, Comércio e Cores no Sertão da América Portuguesa*. Séc. XVII.

A historiografia que retrata o Sertão surgiu com a história dos sertanistas e bandeirantes nos primeiros anos do século XVIII. Nela a categoria sertão foi utilizada para identificar as regiões não litorâneas e referiam a lugares pouco povoados, nos quais as atividades econômicas limitavam-se à agropecuária”. Lugares que para a autora eram considerados incultos e cheios de façanhas barbarescas (IVO, 2009, p. 29).

Ainda é entendimento de Ivo (2009) que o sertão foi concebido como o abrigo da pobreza, da desordem e do isolamento, características opostas à forma de viver das regiões litorâneas, consideradas espaços privilegiados para a “civilização”, onde prevaleciam as atividades econômicas e o exercício do poder político.

De acordo com Ivana Ferrante Rebello, no artigo “*Poética de atrito: a linguagem da pedra no sertão de Guimarães Rosa*”, texto publicado na coletânea organizada por Denise Rocha (2021): *Homenagem a João Guimarães Rosa (1908-1967) 75 anos da publicação de Sagarana (1946) e 65 anos de Grande Sertão: Veredas (1956)*, o sertão significava o longínquo e o atraso, porque era um lugar que não estava nos domínios do colonizador, inicialmente:

A palavra sertão [...] foi inicialmente empregada para designar lugar desconhecido, longínquo, seco e inculto. A gênese do termo foi pacientemente rastreada por Gustavo Barroso que lhe teria comprovado a existência, anterior às descobertas de terras brasileiras, em Portugal e África. Barroso aponta a etimologia do vocábulo no *Dicionário de Língua Bunda de Angola*, de frei Bernardo Maria de Carnecatim (1804), onde o verbete *muceltão*, bem como sua corruptela *certão*, é dado como “locus mediterranius”, isto é, um lugar que fica no centro ou no meio das terras. Nesses registros, o termo seria sinônimo de “mato”, sentido frequente na África portuguesa, ampliado depois tal significado para “mato longe da costa”, o que explicaria a sua incorporação, já se referindo ao território brasileiro, como sinônimo de lugares distantes e desconhecidos, no interior do continente. Tal ideia existia no imaginário da sociedade colonial brasileira, desde o século XVI, construída a partir de uma oposição entre as regiões colonizadas do litoral da América portuguesa e aquelas não inscritas na jurisdição metropolitana. Esse imaginário criou uma dicotomia entre o espaço considerado civilizado e aquele considerado selvagem (REBELLO, 2021, p.47).

Para Janaina Amado (1995), na revisitação de gênese do termo, em seu texto *Região, Sertão, Nação*:

Segundo alguns estudiosos (NUNES, 1784, p. 428), “sertão” ou “certão” seria corruptela de “desertão”; segundo outros (TELES, 1991), proviria do latim clássico *serere*, *sertanum* (trançado, entrelaçado, embrulhado), *desertum* (desertor, aquele que sai da fileira e da ordem) e *desertanum* (lugar desconhecido para onde foi o desertor). (AMADO, 1995, p. 147).

Amado (1995), sobre o assunto em pauta, ainda informa que desde a alta idade média, entre os séculos XII e XIV, a terminologia Sertão identificava as regiões do interior de Portugal, em outras palavras, distante da capital Lisboa. A partir do séc. XV o termo sertão passa a cognominar os novos territórios incorporados ao projeto de expansão da coroa portuguesa; espaços vazios, distante dos centros irradiadores dos quais pouco ou nada se sabiam. sendo, nas palavras da doutora em História Econômica pela Universidade de São Paulo- USP, Janaina Amado, que dialoga com a obra de Pero Magalhães Gândavo: *História da Província de Santa Cruz* (1575), que a terra era “Sem Fé, sem Rei, e sem Lei”(AMADO 1995), onde o colonizador impunha seus significados e suas imposições políticas.

[...]eram terras “sem fê, lei ou rei”, áreas extensas afastadas do litoral, de natureza indomada, habitadas por índios “selvagens” e animais bravios, sobre os quais as autoridades portuguesas, legais ou religiosas, detinham pouca informação e controle insuficiente” (AMADO, 1995, p. 148).

O chamado atraso do sertão é verificado não só no progresso material, mas principalmente, e sobretudo, pela ordem social, definida pela imposição da lei do mais forte, pela violência sangrenta pela terra e a falta da legalidade, com uma mínima participação política e uma máxima de exclusão popular, neste caso, caracterizado pela ausência do Estado e, consequentemente, da lei.

Recobrar significados da palavra sertão não é coisa fácil. Para o poeta, crítico literário e professor emérito da PUC-Rio e da Universidade Federal de Goiás, Gilberto Mendonça Teles em seu Artigo *O Lu(g)AR dos sertões*, texto publicado nos Cadernos de Estudos Culturais, Cultura Local, 3º volume. Nº 6. Ano 2011, sertão: “É uma destas palavras que traz por dentro e por fora, onde quer que vá, **a marca do colonizado e a sua relação com o colonizador**” (TELES, 2011, p. 43, grifo nosso). A etimologia da palavra sertão é descrita da seguinte forma pelo poeta e crítico literário: “sartão →

çartão → certam → sertão → Sertão → sertões → e o lúdico ser tão (TELES, 2011, p. 44)”.

Também há, por parte do ensaísta goiano, uma importante reflexão, que reitera ao leitor, até hoje, a ideia de mistério e desconhecimento atribuída ao sertão:

A palavra *sertão* tem servido, em Portugal e no Brasil, para designar o “incerto”, o “desconhecido”, o “longínquo”, o “interior”, o “inculto” (terras não cultivadas e de gente grosseira), numa perspectiva de oposição ao ponto de vista do observador, que se vê sempre no “certo”, no “conhecido”, no “próximo”, no “litoral”, no “culto”, isto é, num lugar privilegiado — na “civilização”. É uma dessas palavras que traz em si, por dentro e por fora, as marcas do processo colonizador. Ela provém de um tipo de linguagem em que o *símbolo* comandava a significação (re)produzindo-a de cima para baixo, verticalmente, sem levar em conta a linguagem do outro, do que estava sendo colonizado (TELES, 2011, p. 43).

Pela força da definição acima, constatamos que a palavra sertão ainda domina o lugar da marginalidade, onde a ordem costumeira segue regramento diverso dos centros urbanos. E, por extensão, denominamos por sertanejo, em uma linguagem sociopolítica aquela espécie de desertor, o que sai da fileira; o que sai da ordem pré-determinada e refugia-se na margem. Daí o substantivo “desertanum” para indicar o lugar desconhecido para onde iam às pessoas desertoras, figurativamente selvagens.

Recorrendo ainda às palavras de Gilberto Mendonça Telles (2011) sertão:

...provém de um tipo de linguagem em que o *símbolo* comandava a significação (re) produzindo-a de cima para baixo, **verticalmente, sem levar em conta a linguagem do outro, do que estava sendo colonizado**. Refletia na América o ponto de vista do europeu — era o seu *dito* (ou seu ditado), enquanto nas florestas, nos descampados, nas regiões tidas por inóspitas, de vegetação difícil, se ia criando a subversão de um *não-dito* nativista e sertanista que se tornou um dos mais importantes *signos* da cultura brasileira, sobretudo depois que Euclides da Cunha, no início do século XX (1902), publicou o seu livro magistral, **Os sertões** (TELES 2011, p. 43 grifos nosso).

O sentido do termo, calcado principalmente nas representações literárias, dos séculos XIX e XX, do sertão, apesar das mudanças e do progresso, que avança destruindo o cerrado e transformando a paisagem natural, ainda flutua entre o desconhecido, o mítico, com alguma conotação do incontido e do impenetrável, perpetuado especialmente em autores como Guimarães Rosa.

Em não sendo apenas um espaço material definido através de uma terra arenosa, com duas estações bem definidas, uma seca e a outra chuvosa, com vegetais com galhos

retorcidos e casca grossa, onde, todavia, floresce o ipê amarelo, características do cerrado brasileiro por onde ocorre à travessia de Riobaldo. O sertão ou Gerais na ficção de João Guimarães Rosa é, sobretudo, o acúmulo de experiências humana, num espaço dotado de imaginação, de conceitos simbólicos, não dispondo de um conceito fixo, isso é de uma lógica plena e real. Assim, os Gerais, nos livros do escritor mineiro, são um território de definições cambiantes, de fronteiras imprecisas, onde, segundo Rosa, em *Grande Sertão: Veredas*: “Até Deus, se vier, que venha armado” (Rosa, 1994, p. 19).

Essas dimensões que ultrapassam a concepção geofísica do lugar são reiteradas vezes, ditas pelo narrador Riobaldo: “sertão é onde o pensamento da gente se forma mais forte do que o poder do lugar” (Rosa, 1994, p. 28); “O gerais corre em volta. Esses gerais são sem tamanho” (Rosa, 1994, p. 4); “Enfim, cada um o que quer aprova, o senhor sabe: pão ou pães, é questão de opiniões” (Rosa, 1994, p. 4) e “O sertão está em toda a parte” (Rosa, 2009, p. 26)”. E essas definições ampliam os sentidos que o termo vem assumindo, como tempo.

Assim, e, ao reconstruir o sertão com suas palavras, o escritor mineiro revela o caminhar humano por um andar labiríntico, lugar de perigo, armadilhas a todo instante, mas um lugar de descobertas e surpresas, simultaneamente. Para Benedito Nunes em seu texto *A Viagem, em Rosa o que é de Rosa* (2013), o sertão significa “uma busca de sobrevivência, mas também pelo existencial humano” (NUNES, 2013, p.37).

Rosa quebra com a chamada lógica estruturalista e binária e rompe com a tradição literária do regionalismo dos anos 30, do séc. XX, escrevendo outras formas de apresentar o sertão. Ele rompe com o conceito de pensamento cultural e social, baseado na observação empírica e documental que resultava na mera descrição, em que o sertão era representado semelhante a uma fotografia (morto e estático) e reconstrói o sertão numa nova configuração, apresentando-o como região múltipla e ambígua.

Ao analisar a trajetória geográfica do personagem Riobaldo é fácil concluir que a representação do sertão, no romance de Guimarães Rosa, não se apresenta como modelo fixo, ao contrário, ela é vista pelas suas múltiplas camadas que estão a todo tempo em movimento, podendo reconfigurar a realidade do sertão de tempos em tempos. Assim, lançando mão de uma cartografia que é real e imaginária, ao mesmo tempo, as paisagens do sertão, as Veredas, os buritis e o Rio São Francisco vão se redefinindo e modificando, adquirindo significados para além da concepção geográfica.

Em *Grande Sertão: Veredas* não há uma rejeição à cartografia convencional, todavia ela é reproduzida com novos significados, o modelo convencional e

experimental de representação ganha novas camadas, redefinindo o que é sertão. Como ilustra a definição de sertão do narrador Riobaldo, o seu não-saber ancora-se nas dúvidas universais do homem que busca, para além da sobrevivência. As “veredazinhas”, apontadas pelo narrador como caminhos para se chegar à compreensão do sertão, do sentido da vida, reiteram esse caminho de buscas:

Assim, é como conto. Antes conto às coisas que formaram passado para mim com mais pertença. Vou lhe falar. Lhe falo do sertão. Do que não sei. Um grande sertão! Não sei. Ninguém ainda não sabe. Só umas raríssimas pessoas – e só essas poucas veredas, veredazinhas. O que muito lhe agradeço é a sua fineza de atenção (ROSA, 2001, p. 134).

Logo, em *Grande Sertão: Veredas*, o lugar se apresenta sobre múltiplas camadas, não tendo uma única forma de compreensão. O espaço do sertão, por onde Riobaldo se apresenta, é ambíguo, heterogêneo, onde o real e o imaginário, em linha tênue, redefinem tanto o território demarcado (físico/ natural) como o “território” subjetivo, onde tudo se transforma em instantes.

Para Paulo Rónai (1978), o sertão no escritor mineiro é criado sem recorrer ao raciocínio lógico, sua criação passa pelo crivo da intuição e, mesmo tomando o homem por fora, corresponde à alma do que nele vive. Não existe uma explicação que lhe dê um significado único; são múltiplos os seus significados, a começar pelas veredas, como elemento significativo, que se contrapõem à segura do sertão, ressignificando a lógica cartesiana.

A cada situação vivida ou descrita pelo narrador do romance *Grande sertão: veredas*, o sertão vai tomando um caráter polissêmico. Representado pelo ambiente externo, a natureza física, as batalhas travadas ao longo da narrativa, a mutabilidade dos diversos recantos do sertão, o lugar vai se confundindo com o interior humano de tal forma que ambos, homem e natureza, se confundem, a exemplo do nome personificado, “Rio Chico” que, segundo o narrador Riobaldo, dividiu sua vida em duas partes.

É ainda salutar informar a fala da artista feminista, ativista e crítica de arte, cujo trabalho inclui performance, gráficos digitais, desenho, fotografia e teoria da arte e Pós-doutorado pela Universidade de Aarhus, Dinamarca (2007), Mônica Ângela de Azevedo Meyer, que também se interessou em navegar pelas veredas do Grande Sertão Rosiano. Em sua tese de doutorado – *Ser-tão Natureza A Natureza de Guimarães Rosa* – apresentado ao Departamento de Ciências Sociais do Instituto de Filosofia em Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas (1998), Meyer observa:



A produção literária de Guimarães Rosa apresenta uma multiplicidade de significados de natureza, tratada por meio de imagens, cores, luzes, cheiros e sons. Sua paixão pelo mundo natural salta das páginas com citações e descrições de plantas, bichos, rios, morros, lugares, pessoas, auroras, crepúsculos. O espaço é esquadrihado em quatro dimensões, ligando céu, água, terra e fogo. A boiada, viagem pelo sertão de Minas em 1952, mostra a vivência de Guimarães Rosa e dos vaqueiros com o mundo natural, uma travessia em que os aspectos objetivos e subjetivos estão presentes e compõem a sinfonia da vida. Nesse percurso, a concepção de natureza, fruto de andanças, observações e vivências do Guimarães Rosa naturalista, é revelada nas anotações, minuciosas e detalhadas, que descrevem a viagem e trazem nas entrelinhas uma concepção e um conhecimento intenso da natureza que ultrapassam as fronteiras de uma abordagem naturalista. (MEYER, 1998, p.23).

Equívoca-se quem entra no Grande Sertão, representado no romance de Guimarães Rosa, pensando que o espaço é uma simples descrição físico-geográfica, que pode ser interpretado pela via racional. Segundo a pesquisadora Ivana Ferrante Rebello (2011), em sua tese de doutorado, é necessário pactuar, em especial com a multiplicidade e a variação das linguagens, para se aproximar da realidade sertaneja. Assim, ler o romance significa aceitar outros códigos, pedaços de palavras, pontuações deslocadas, interjeições, ladainhas, formas imaginárias, poesia e musicalidade, numa espécie de simbiose entre narrador, protagonista e o leitor, conforme podemos ler no fragmento retirado do romance: “Vivi puxando difícil de difícil, peixe vivo no moquém: quem mói no asp’ro não fantasêia” (ROSA, 1994, p.6).

Não é tarefa das mais fáceis, criar uma definição de espaço, especialmente na contemporaneidade, em que as noções de espaço e lugar se encontram diluídas. Uma breve incursão na cartografia revela que as formas espaciais variam de acordo com as relações que cada época e cada cultura possuem e em que criam possibilidades de percepções, definidas por fatores econômicos, sociais, políticos, históricos e culturais. Em se tratando da escrita de Rosa, cujo texto é desafiador, por ser aberto para múltiplas leituras que impactam o leitor, formular conceitos do sertão, torna-se o desafio ainda maior, visto que o espaço descrito em *Grande Sertão: Veredas*, muito mais do que um sentido natural ou geofísico, é produto da percepção, das imaginações e das relações humanas. Logo, o sertão seria um espaço de difícil delimitação, sem contorno ou fronteira nítida, de acordo com a afirmação de Riobaldo, no romance: “...sertão aceita todos os nomes: aqui é o Gerais, lá é o Chapadão, lá acolá é a caatinga.” (ROSA, 2009, p. 370).

Para o jurista, historiador e político Afonso Arinos de Melo Franco, *Grande Sertão: Veredas* é como certos casarões velhos ou certas igrejas cheias de sombras e mistérios:

A princípio a gente entra e não vê nada, só contornos difusos, movimentos indecisos, planos atormentados, mas aos poucos, não é que luz nova chega; é que a visão se habitua e com ela a compreensão admirativa. O imprudente sai logo e perde o que não viu ou resmunga contra a escuridão, pragueja, dá rabanadas e pontapés e perderá o que se identificará como muito belo. (FRANCO, Tribuna da imprensa Rio de Janeiro. 1957, S/p.).

Como sugere Melo Franco, a ideia que vem ao leitor é próxima à de um labirinto, que exige de quem dele se aproxima um esforço de leitura e percepção. A imagem também se aproxima das veredas, essenciais no romance rosiano, e que sugerem muitos caminhos e muitas possibilidades de interpretação.

Na mesma linha de leitura, para o moçambicano Mia Couto, Guimarães Rosa é como um intempestivo criador de mundo:

Confesso que o Grande sertão não foi, para mim, um livro fácil. No início, resisti como quem se apercebe que precisa de reaprender a ler. Aquela língua era e não era a minha língua. Eu já tinha lido os contos de Rosa, mas o Grande sertão era uma outra coisa (COUTO, 2019, p. 119).

Como se nota nas declarações de Afonso Arinos de Melo Franco (1957) e Mia Couto (2019), compreender o sertão por meio da obra de Rosa é complexo, pois para adentrar as veredas místicas e enigmáticas do sertão rosiano é necessário que o leitor se desarme das convenções. Porém, assim que o faz, abre sua mente para outras perspectivas. Como em um labirinto, a escrita de Rosa está revestida de (re) significações que vão muito além de um estudo experimental da cartografia ou de um território natural.

Guimarães Rosa, nas muitas definições do sertão, deixa evidente ao leitor que sua representação do lugar é ousada e desafia a ordem geográfica conhecida:

O Urucuia vem dos montões oeste. Mas, hoje, que na beira dele, tudo dá-Fazendões de fazendas, almargem de margens de bom render, as vazantes; cultura que vão de mata em mata, madeira de grossura, até ainda virgens dessas lá há. Os gerais correm em volta. Esses gerais são sem tamanho. Enfim, cada um o que quer aprova, senhor sabe, pão ou pães, é questão de opiniões. O sertão está em toda parte” (ROSA. 2009, p. 24).

Ao afirmar que “os gerais são sem tamanho”, o escritor mineiro provoca o olhar de quem se aventura a ler o livro. Na representação do lugar-sertão, várias formas de ler

e entender esse lugar, conforme a crítica, vão se tornando possíveis, à medida que prosseguimos na leitura do romance.

Rosa desestabiliza teorias enrijecidas e, como uma terceira margem de um rio, o espaço cartográfico, pela força da poética literária e da linguagem que ele inventa, revela outras verdades da cartografia, muito mais resultado da relação do homem com a terra do que de uma visão natural do sertão. É também esse o entendimento de Luís Alberto Brandão (2016), no livro *Teoria do Espaço Literário*, ao afirmar que, quando se pretende estudar o espaço, é preciso levar em conta duas perspectivas: primeiramente o registro das modificações no decorrer de determinado período; por último, ele propõe que se indaguem as transformações que ocorrem no espaço como conceito e construto mental, utilizado na produção do conhecimento humano, seja de natureza científica, filosófica ou artística. O pesquisador resume estes dois vieses da seguinte forma: “no primeiro caso, tem-se fundamentação empírica da “história do espaço”, no segundo, a historicidade da categoria do espaço a partir do enfoque epistemológico. (BRANDÃO, 2013, p.58).

Ainda para Brandão (2013), ao longo do séc. XX diversas correntes teóricas de variadas áreas do conhecimento buscaram definir a noção de espaço, definindo e cristalizando tal noção. Essas correntes, de certa forma, homogeneizaram e aprisionaram a ideia de espaço, desconsiderando qualquer outra forma de concebê-lo. Todavia as propostas desviantes, entre elas as concebidas pela literatura, não omitiram e buscaram, implicitamente ou não, desconstruir os pensamentos dominantes de construção do espaço.

Seguindo as colocações do pesquisador do CNPQ e professor titular da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) já citado acima, mesmo iluminado pelos diversos arcabouços teóricos, capaz de impor na definição da espacialidade geográfica, o texto literário é capaz de desestabilizar as ordens teóricas, dando ao espaço novas conotações. Para o autor, o texto literário é como: “a infiltração da água “na concretude dos solos, tornando-os porosos, inoculando dinâmicas, impondo a mutabilidade” (BRANDÃO, 2013, p.133). A imagem fornecida pelo pesquisador é equivalente à imagem das veredas, constante desde o título do livro, e essencial para que percebamos a construção narrativa de Guimarães Rosa. Veredas são veios de água, que cruzam o território áspero do sertão, penetrando na resistência do solo e transformando, em breves paragens, a natureza inclemente e dura, em lugar de refúgio e verde. Assim também é o romance, que nos apresenta a violência e a dor que emergem do sertão,

mas, em territórios umedecidos por águas – veredas – nos apresenta imagens de poeticidade e afeto.

Diferentemente do conceito empírico e documental de origem cartesiana, que entende o espaço como uma categoria física e experimental, derivada da percepção direta do mundo, conforme a tradição realista-naturalista, vinculada às ideias positivistas do séc. XIX, o texto literário recusa as pretensões científicas do estruturalismo e opõe-se à lógica logocêntrica. Ao (re) definir o espaço, coloca em evidência um conjunto de aspectos entre homem e sensorial, o real e o fictício, a percepção individual e o corpo social, acrescentando a essas partes o poder inventivo. Assim o espaço em *Grande Sertão: Veredas*, transformado em linguagem, é convergência de interesses, comunhão de valores e ações conjugadas, mas também são divergências, isolamento, conflitos e embates.

Para o pesquisador Luís Alberto Brandão (2013), o imaginário possui fundamental papel para noção na abordagem e definição do que é espaço:

...é imprescindível que se rompa com o próprio sistema de oposições e se conceda uma relação que se incorpore – ao par comumente convocado para equação que tenta descrever o funcionamento do mecanismo – uma terceira noção, cuja a presença redefine o papel dos outros dois termos. Esse terceiro ingrediente é o imaginário (BRANDÃO, 2013, p. 33).

Portanto, na construção de uma ideia de espaço entre o real, o fictício e imaginário, são infinitas as possibilidades de investigação. Mas se deve pensar também na organização do espaço como local da imaginação, incluindo como aportes a visão da literatura, da filosofia, da sociologia, da história; áreas do conhecimento que se relacionam e se aproximam.

É o professor e pesquisador Brandão, que esclarece essa informação:

Se o espaço, como categoria relacional, não pode fundamentar a si mesmo, é por meio de suas “ficções” que ele se manifesta, seja para vir a ser tomado por real, seja para reconhecer-se como projeção imaginária, ou, ainda, para se explicitar, na auto exposição de seu caráter fictício, como realidade imaginada (BRANDÃO, 2013, p. 35).

As afirmações acima reiteram o caráter do sertão rosiano, que o destacam da perspectiva realista e, pelos efeitos da poeticidade da linguagem, conseguem alçá-lo à categoria do imaginário. Trata-se também, efetivamente, de um sertão inventado,

intuído, reencontrado pela memória do menino nascido em Cordisburgo e realinhado nas linhas do romance.

O texto literário, segundo Wolfgang Iser (1996) em seu escrito *O Fictício e o Imaginário Perspectiva da Antropologia Literária*, constitui-se desses três elementos: o real, o fictício e o imaginário. O primeiro corresponderia ao “mundo extraliterário”, o segundo se manifestaria como ato intencional que faz surgir as “obras” e o terceiro seria o processo “de conceber as limitações e as potencialidades” da “experiência do homem com o que percebe como real”. Lendo Iser, compreendemos que o fictício representa a transgressão da determinação do real, pois o fictício altera o que há de difuso no real. Todavia cabe ao imaginário realizar a relação entre a realidade e o fictício, através dos atos de fingir.

A proposta apresentada por Iser (1996) é de que o imaginário literário de uma forma geral, mas especialmente em Rosa, foco da nossa pesquisa, ao apresentar o sertão ao seu leitor, transforma-o numa visão aberta de mundo, com novas possibilidades de interpretações da realidade. Portanto, no ato de descrever a região, o autor, sem regras fixas, naquilo que podemos chamar de transgressão da norma, pela força do imaginário, torna aquilo que antes residia inerte/fixo em signos, e conseqüentemente colocando em evidência novas ideias. É verdade que a transgressividade de comunicação no processo só terá êxito mediante a mobilização das representações projetivas do leitor, como esclarece Iser. Assim, apesar da transgressividade apresentada no ato da escrita da obra, é o leitor quem vai penetrar nos vazios deixados pelo autor, especialmente naquilo que não foi dito, dando ao que se narrou novos enfoques.

Como informa Iser (1996), a ficção não se opõe à realidade, mas a utiliza como complemento na construção do imaginário. Isso significa que o imaginário espelha seus reflexos por elementos estratégicos, diretamente importados do real concreto dos personagens e do narrador, que, por sua vez, os empresta ao leitor, envolvendo-o no mundo criado por sua imaginação. Assim, os reflexos do imaginário reaparecem na realidade, não a realidade concreta, mas a realidade recriada pela associação entre o real, o ficcional e o imaginário, que à luz da teoria de Iser, retoma novos contornos, ao longo de cada leitura.

O que notamos nas reflexões de Iser é a ideia de liberdade do escritor que consiste em fazer da literatura uma estratégia de descentramento, uma dinâmica de transformações, acréscimos, inversões e apropriações do vasto repertório que a

interdisciplinaridade, própria da literatura, permite. Em outras palavras, o literato nos adverte que, pelo “ato transgressivo”, o imaginário combina percepções de maneira inovadora, dissolvendo e reunindo novas ideias e criando novas sensações.

A posição do professor de literatura alemão, Iser, em especial no que diz respeito ao conceito de subjetividade do texto literário é a condição da inacessibilidade do imaginário pela metodologia do conhecimento tradicional. Os argumentos apresentados pelo crítico literário são coerentes com a narrativa do *Grande Sertão: Veredas* em que os fatos ali narrados não pretendem reconstituir fatos reais, mas representações. Na obra, o próprio narrador lembra isso ao leitor, seja explicitamente, seja por meio de recursos como suspender sua narrativa para se referir a outras reflexões. Em momentos, o narrador, simultaneamente, menciona dois acontecimentos, deixando lacunas para interpretações outras. Assim, Riobaldo, de forma fragmentada e com cortes temporais, ao narrar sua travessia pelo sertão, permite ao leitor um número crescente de possibilidades de combinações para preenchimento dos vazios provocados pelo imaginário, onde o sentido desliza de um significado a outro e não se fixa em nenhum, com possibilidade de muitas coisas ao mesmo tempo.

Ainda é entendimento de Iser que o imaginário trabalha sempre nas lacunas deixadas pelo real e pelo fictício, promovendo o rever, o rememorar e o recontar de algo. Assim, entendemos que esses vazios lacunares, ao serem preenchidos pelo imaginário, ampliam as significações das experiências humanas. Não se prendendo à exatidão, elas flutuam, oscilam, vem e vão, sobem e descem, crescem e mínguam, abrem e fecham perspectivas.

Transportando essas ideias para a obra rosiana, torna-se claro que até mesmo no título que evoca a palavra “sertão”, não se trata apenas de uma ideia de um lugar, mas de um círculo mais vasto, que, pela força do imaginário e da poesia, reverbera na metáfora do próprio viver. Assim também, pela força do imaginário, muito se pode relacionar as ideias apresentadas por Iser para explorar a noção de “veredas” como sendo estradas, vias, trilhas percursos, fluxos, veios d’água etc., ou ainda, um espaço intermediário no gigantismo do sertão, em que o homem pode pausar sua luta, para encontrar-se a si mesmo. Mas também pode-se associá-las a forças inconstantes que se movem ao longo das páginas do romance, dotadas de uma infinidade de livres-fluxos que se abrem em linhas e se alongam, alternando-se ao sabor da imaginação e da criatividade.

Ainda é importante frisar, a título de exemplificação, o poder do imaginário no episódio das Veredas Mortas, quando Riobaldo tenta pactuar com o demo. O pacto é também constituído por um elemento duplo, atravessado pela ambiguidade e pela deformação do real. Ele foi ou não foi realizado? No fundo ele, o próprio narrador, não sabe. Nas Veredas Mortas, Riobaldo escolhe a “força do imaginário”, porque percebe ali um nível de adequação à sua realidade e à sua lógica. Busca, portanto, pactuar com o Diabo, em outras palavras, pactuar com o imaginário para obter a força necessária para enfrentar os “judas”.

Enfim, o valor simbólico em *Grande sertão: veredas* reforça a temática da existência e do destino do homem, sendo o meio físico/natural como os rios, as vias e as veredas, fontes de muitas imagens ao longo da narrativa, que servem para reforçar o processo de abstração. Essas abstrações se tornam imagens quase místicas de um sertão profundo, repleto de vazios e dúvidas. Assim como o meio natural, a imensa fragmentação da narrativa, somada pelas deformações do léxico, da sintaxe e da semântica, cria o imaginário do difícil, do perigoso e do labirinto.

Para Gustavo Castro Silva, pós-doutor em Literatura pela Universidade de Brasília, em seu artigo “Aspectos do Imaginário e da Comunicação em Grande Sertão: Veredas”, texto publicado na revista *Intexto*, nº 40, da Faculdade Federal de Rio Grande do Sul (2017), as imagens em GSV estão dissolvidas na indeterminação dos discursos de Riobaldo, não há a certeza conclusiva, as coisas não estão acabadas, e esse inacabamento é costurado pelo imaginário:

As imagens em GSV aparecem espelhadas, ambíguas e fantásticas. Observam-se, inicialmente, os seus duplos: o romance apresenta, simultaneamente, uma matéria história (jagunços, sertanejos, fazendeiros, coronéis, cangaceiros etc.) e uma matéria imaginária (caracterizada por uma visão medieval de mundo, a força da tradição oral etc.). O livro é um monólogo de dupla perspectiva: o narrador é também personagem; o jagunço é também professor, aquele que conta o que viveu, assim como viveu o que conta. Riobaldo produz, além de narração, reflexão, elabora, lança imagens, qual um filósofo selvagem. A estrutura de GSV é também dual: um texto escrito com características de oralidade que utiliza certa erudição, mas que é popular; o narrador tem momentos de lucidez filosófica e de loucura desvairada. Sua sexualidade tem contornos bissexuais; o narrador está próximo e distante do homem sertanejo; sua concepção metafísica une espiritismo popular com as ideias do budismo e de Heráclito. Encontram-se em Riobaldo, a nosso ver, imagens biográficas do próprio Rosa (SILVA, 2017, p. 100).

Como podemos perceber, essas imagens espelhadas refratam, aos olhos do leitor, as linhas que perpassam o real, o fictício e o imaginário, na perspectiva de Iser. Esse jogo de espelhos é muito interessante, posto que permite o leitor não somente ver os reflexos do escritor, Guimarães Rosa, mas outros, de si mesmo, como se o livro nos levasse para a viagem do sertão e para a viagem dentro de cada um que lê o romance.

Assim, pelos efeitos da criação literária e do imaginário, podemos afirmar que existe o sertão antes de Rosa e o sertão depois de Rosa. O antes é o sertão da penúria, da pobreza e da escassez, fartamente explorado pelos escritores regionalistas, da corrente de 1930, cuja representação do lugar estava atrelada a um compromisso de denúncia social. Assim, ao entrar na canoa rumo ao Rio São Francisco, juntamente com o menino Reinaldo, que na sequência narrativa se torna Diadorim, Riobaldo, narrador e personagem em *Grande Sertão: Veredas*, numa espécie de rito de passagem, ressignifica o sertão com sua travessia aberta, rumo a uma incursão amorosa, poética e filosófica.

Para descrever os sertões dos Gerais e torná-lo conhecido dos próprios brasileiros, não bastava uma descrição dos aspectos naturais da região, carecia, acima de tudo, de uma escrita que ultrapassasse os limites da cartografia, propondo uma descrição que fosse capaz de desnudar a terra e a alma humana e suas angústias universais. Para a crítica literária especializada, *Grande Sertão: Veredas* é a obra mais complexa e ao mesmo tempo a mais representativa da diversidade cultural do povo brasileiro. Desde quando apareceu no cenário literário brasileiro, *Grande Sertão: Veredas* tem suscitado uma série de indagações que perpassam diversos campos do conhecimento, despertando interpretações díspares e antagônicas. Isso se deve à própria característica da narrativa, onde “tudo é e não é”, como afirma o narrador Riobaldo.

Elegendo o sertão como cenário para sua narrativa, Rosa, a partir do périplo de Riobaldo, traça em sua obra-prima, uma cartografia física, social e cultural do sertão. É em diálogo com o homem culto da cidade, seu interlocutor, que o ex-jagunço, sob pretexto de informar ao visitante a cartografia física, geográfica e social do sertão, vai-se enveredando pela sua imagem interior, buscando interpretar os fatos a partir da sua memória. Neste diálogo com seu ouvinte, sujeito e personagens, o fato e o fictício se misturam, pois é quase impossível separar a travessia pelo sertão, com seus vários significados, do processo de sua escrita inventiva. Assim, o sertão que conhecemos na escrita de *Grande sertão: veredas* tem um aspecto subjetivo, particular, embora nos atire para a universalização do mundo e dos sentimentos humanos.



O diálogo sobre os mistérios do sertão é deflagrado com a chegada do interlocutor do narrador, o homem da cidade: “o senhor sabe tolere, isso é o sertão” (Rosa, 2009. p, 24). A esse interlocutor, Riobaldo vai revelando, aos poucos, sua relação ambígua com Diadorim: “Diadorim, penso também – mas Diadorim é a minha neblina...” (Rosa, 2009. p, 32). Nela também está inscrita a geografia física, cultural, mística e, principalmente, imaginária do sertão, recuperada na memória de Riobaldo. É em Diadorim que o narrador encontrará os rumos para as construções afetivas do sertão, pois as topografias do sertão partem do corpo, do olhar e da personalidade de Diadorim: “Diadorim me pôs o rastro dele para sempre em todas essas quisquilhas da natureza” (ROSA, 2009, p. 25). Antes de conhecer Diadorim, Riobaldo tem uma relação difícil e sofrida com o sertão e seus habitantes.

Anterior a Guimarães Rosa, em especial sobre a literatura sertanista do século XIX e das primeiras décadas do século XX, vemos que a projeção da paisagem sertaneja e dos personagens se caracterizava, geralmente, por imagens de completa imobilidade e escassez, onde o homem estava entregue às intempéries climáticas que o afastavam de qualquer chance de se tornar protagonista. O sertanejo era produto do meio.

Para efeito comparativo, buscamos a ideia de sertão e de sertanejo, projetadas na escrita de Euclides da Cunha, em *Os sertões* (1902). Embora haja inúmeros estudos comparativos entre esses autores e obras, o exemplo aqui seve de introdução às nossas reflexões, visto que o sertão rosiano tanto se inspira como nega o sertão euclidiano. Tanto em Euclides da Cunha quanto em Guimarães Rosa, encontramos dimensões universais da condição humana, criadas a partir do espaço do sertão. Todavia, enquanto em Euclides da Cunha lemos uma inviabilidade de projeção estética do homem, ou seja, o homem sertanejo que ele representa é o sujeito rude, resultado das condições climáticas do sertão e do desamparo das políticas públicas que o invisibilizam, o sertanejo, representado na literatura de Guimarães Rosa, é portador de um instrumental de saberes que o colocam numa condição diferenciada da de um habitante da cidade, mas igualmente importante, capaz e digno de respeitabilidade.

Euclides da Cunha foi o artífice do discurso que insere o sertanejo no centro da nacionalidade, interpelando o brasileiro letrado da urbe a conhecê-lo e valorizá-lo, mas é Guimarães Rosa quem o constitui como narrador de sua própria história, além de caracterizá-lo como professor, filósofo e poeta. Foi Antonio Candido, em seu artigo “*O homem dos avessos*”, publicado em *Tese e antítese* (1964), quem primeiro sugeriu os

paralelos entre as obras de Euclides da Cunha e Guimarães Rosa, salientando que *Grande sertão: veredas*, ao seu modo, também era uma narrativa sobre a Terra, o Homem e a Luta do sertão. Anos depois, a sugestão esboçada por Candido foi desenvolvida, de forma radical, por Willi Bolle, no seu livro *grandesertão.br* (2004).

De acordo com Bolle, o ensaio euclidiano forneceria uma “visão de cima” da sociedade brasileira, enquanto o texto rosiano mostraria uma perspectiva dos de baixo. O narrador-cientista de *Os sertões* se apresenta como um “narrador sincero”, confiante na verdade que sua ciência positivista é capaz de descobrir; enquanto Riobaldo – a voz narrativa que organiza o entrecho romanescos de *Grande sertão: veredas* – conta sua vida num tom dubidativo. Em que pesem algumas críticas ao pensamento de Bolle, por ele ensejar uma visão comparativa entre os dois grandes romances, a partir de um juízo de valor claramente pendente para a ficção rosiana, compreendemos, entretanto, que sua interpretação é debitaria de uma estratégia de leitura: entender *Grande sertão: veredas* como um retrato do Brasil.

Defendemos que o estudo sobre as relações comparativas entre *Os sertões* e *Grande sertão: veredas* é significativo, quando passamos a valorizar a diferença de gênero literário entre os dois textos. Embora não seja propósito do presente estudo aprofundar essa comparação (já estudada por Antonio Candido, Walnice Galvão e Willi Bolle, entre outros), evidenciamos, em nossa discussão, como a inventividade poética usada por Guimarães Rosa realça e projeta, de forma diferenciada, o espaço singular do sertão. É por se tratar de uma obra ficcional, com forte presença do imaginário, que o romance de Rosa permite vislumbrar de maneira mais radical, as configurações da relação entre a civilização e a barbárie, entre o espaço urbano e o sertão.

Contrário ao livro de Cunha, Rosa, por meio da inventividade artística e pela força da “poesia narrativa”, reescreve o sertão, diferentemente do sociólogo e jornalista carioca. O escritor mineiro não reproduz a voz e as ações do sertanejo, não homogeneiza o sertanejo; antes, oferece-lhe a palavra, faz com que o sertanejo, além de silenciar o interlocutor citadino, domine sua própria fala e crie seu próprio universo, procurando compreender os sentimentos e as sensibilidades que estão em jogo.

Como foi dito acima, o real e o imaginário coexistem na constituição da obra do escritor mineiro. É nesse sentido que a obra rosiana se adapta ao que Jean Paul Sartre, coloca em evidência em *O imaginário: Psicologia Fenomenológica da imaginação* (2019) de que a beleza estética só pode se revelar através do irreal. Significando, nas

palavras de Sartre, que a apreensão estética e o belo são resultados da consciência que imagina.

Antes de entramos nas habilidades estéticas apresentadas na narrativa de Riobaldo é pertinente pontuar a importância de Diadorim para o sucesso poético do narrador. Mapeando as diversas funções desempenhadas pela mulher transvestida de homem, na narrativa rosiana, é necessário apontar a confissão que Riobaldo faz ao seu ouvinte “O Reinaldo—que era Diadorim: sabendo deste, o senhor sabe minha vida” (ROSA, 2009, p. 242).

Como se nota no fragmento retirado do *Grande sertão: veredas*, Diadorim é o fio condutor da vida de Riobaldo. É ela quem lhe dá a sensibilidade tão necessária para alcançar patamares de chefe de jagunço, num sertão regido pela violência nas soluções das questões sociais e humanas:

Aí pois, de repente, vi o menino, encostado numa árvore, pitando cigarro. Menino mocinho, pouco menos do que eu, ou deveria de regular minha idade. Ali estava com um chapéu-de-couro de sujigola baixada, e se ria de mim. Não se mexeu. Antes fui eu quem fui para perto dele. Então ele foi me dizendo, com voz muito natural, que aquele comprador era o tio dele, e que morava num lugar chamado Os-Porcos, meio mundo diverso onde não tinha nascido. Aquilo ia dizendo, e era um menino bonito, claro, com a testa alta e os olhos aos-grandes, verdes (ROSA, 2001, p. 118).

Com a introdução da figura de Diadorim na narrativa, ao que chamamos de segundo bloco narrativo, já que o livro não está dividido em capítulos, Diadorim torna-se o elemento organizador da narrativa, mas é também o onírico, a sombra, o encoberto. Nota-se, no fragmento acima, que a visão do menino, à beira do porto do Rio-de-Janeiro (Rio que serve de representação de ritual de passagem) é avassaladora para Riobaldo. É tão forte a atração inicial entre ele e o menino, que nasce ali o homem Riobaldo, mas nascem também ali os jagunços Tatarana e o Urutu Branco. É embrenhando pelo Rio São Francisco adentro que Riobaldo recebe um primeiro importante ensinamento de Diadorim “carece de ter coragem...” ele me disse. Visto que vinham minhas lágrimas” (ROSA, 2009, p. 122).

Em termos retóricos, o impulso que Riobaldo sente ao ver o menino o coloca de certa forma em seu destino, pois já não se trata mais de um encontro casual, mas uma ordem cósmica. Nesse sentido, Diadorim é o elo que liga as partes do Grande sertão, uma mediadora entre o menino Riobaldo e o Jagunço homem: “Aquilo ia dizendo e era

um menino bonito, claro, com a testa alta e os olhos aos-grandes, verdes” (ROSA, 2009, p. 118).

Para experimentar uma vida refinada e plena de sentido, a que podemos chamar de refinamento estético ou artístico, o jagunço e letrado Riobaldo busca, em especial na sensibilidade de Diadorim, a condução para sua vida. É Diadorim, na figura do jagunço Reinaldo, quem “puxa”, prepara e conduz Riobaldo a apreciar as belezas naturais do sertão. Foi ela: “Quem me ensinou a apreciar essas belezas sem dono foi Diadorim...[...]Por esses longes todos eu passei, com pessoa minha no meu lado, a gente se querendo bem.[...]Eu estava todo o tempo quase com Diadorim” (ROSA, 2009, p.24).

Assim, de um lugar de “deslei”, como informa Rosa, onde impera a cultura da valentia: “Me dá saudade é de pegar um soldado, e tal, pra uma boa esfolá, com faca cega” (ROSA, 20009, p. 20), é que o jagunço avança na compreensão diferenciada do mundo em que vive, por meio da inquirição, observação atenta e influência de Diadorim. A sensibilidade artística, adquirida pela observação da natureza do sertão foi, portanto, fator decisivo para diferenciar Riobaldo dos demais jagunços. “E o que está demudando, em você, é o cômputo da alma—não é razão de autoridade de chefias...” (ROSA, 2009 p. 353). Com essa fala de Diadorim, é perceptivo que a mudança em Riobaldo acontece de dentro para fora, ou seja, há uma mudança na alma do narrador, pois só a revelação que vem da alma é capaz de tirar o véu da ignorância e captar a sensibilidade poética exposta na natureza da região.

Mas o que é mais significativo na transformação estético-poética de Riobaldo é a beleza encantadora do corpo e da alma de Diadorim, em especial seus olhos. Descritos por Rosa como uma expressão artística, os olhos verdes de Diadorim são possuidores de um encantamento sem igual. Sem dúvida, trata-se de uma declaração de amor, porém sem esperança, só compreendida na batalha final “Diadorim era o corpo de uma mulher” (ROSA, 2009 p. 453).

Assim, podemos concluir que foi na escola da vida que Riobaldo aprendeu a ler; a “jaguncear”, teve como primeiro mestre Zé Bebelo; aprendeu a ser um bom atirador sozinho, mas foi no sertão, por meio dos olhos de Diadorim, que aprendeu a caminhar pelos aspectos sutis da vida e a educar a sua sensibilidade para extrair o melhor da cultura e da beleza artística do mundo natural, abrindo espaço para a reflexão, a contemplação e as relações interpessoais duradoras.

A partir dessas reflexões, aprendemos que estudar *Grande Sertão: Veredas* exige que o pesquisador dialogue com outras áreas do conhecimento humano como a história, a sociologia, a filosofia, a geografia e com a arte pictórica. Evelina de Carvalho Sá Hoisel, Professora Titular de Teoria da Literatura do Instituto de Letras da Universidade Federal da Bahia (UFBA) e presidenta da Academia de Letras da Bahia, em seu ensaio *Cartografia do Sertão Rosiano* (2014), esclarece que, apesar de ser possível uma cartografia do sertão pelo viés da literatura, essa cartografia refere-se a uma configuração conceitual, produzida mais pelo imaginário do que pelas cartas da geografia:

Cartografar não significa a efetiva elaboração de cartas geográficas sobre os textos literários, embora elas também existam. Cartografar refere-se a uma configuração conceitual que pressupõe o estabelecimento de territorialidades literárias, comunidades imaginárias postas a dialogar e a se relacionarem, a partir de territorialidades linguísticas e culturais semelhantes ou divergentes. Cartografar pressupõe o delineamento de espacialidades, de fronteiras, a demarcação dos limites, reais ou virtuais, objetivos ou subjetivos, simbólicos ou alegóricos. Assim, falar de cartografias do sertão rosiano, implica estabelecer limites, demarcar fronteiras, estabelecer percursos, aproximações e distanciamentos entre os espaços físicos e geográficos do sertão, ou interpretar as marcas dos espaços subjetivos dos personagens conforme configurados no texto de João Guimarães Rosa, o Grande sertão: veredas (HOISEL, 2014, p.97).

A citação acima contém um série de termos e expressões que evidenciam que o sertão literário de Rosa possui uma grande comunhão com a geografia física da região, todavia, como se trata de um texto ficcional, produto da memória de um velho jagunço, ou seja, um espaço ficcional, essa cartografia ultrapassa o aspecto particular da ciência geográfica.

Nesses espaços múltiplos e de tantos sentidos, conforme lemos em *Grande Sertão: Veredas*, o artigo de Solange T. de Lima Guimarães, “*Nas Trilhas do Grande Sertão: Veredas – Interpretando Seus Espaços e Lugares*”, auxilia-nos a ampliar essa ideia, que nos permite travessias outras entre paisagem interior e exterior, em que vislumbramos

paisagens de liberdade e de aprisionamento, de obstáculos e livres travessias, quase um labirinto de serras, rios, veredas, cerrados, chapadas e chapadões, sem nomes ou aceitando todos os nomes, conforme o querer de cada viajante que percorra este mundo sertanejo no traçado dos seus próprios percursos. Onde se perder e se encontrar em seus espaços torna-se uma questão de exercício e de manobras cotidianas num tempo que requer, que exige para a sobrevivência (ou o sobre-viver) o domínio absoluto do movimento sequencial ágil dos segundos e minutos ou das horas, em suas travessias,

numa lentidão que nestas paisagens pouco significa para a continuidade da própria vida (GUIMARÃES, 1985, p.122).

Buscando compreender o quadro exposto acima, pautado pela interpretação e valoração de paisagens e, considerando as andanças de Riobaldo pelo sertão, uma questão permeia as entrelinhas da narrativa: o que é, afinal, esse Sertão? Um lugar ou um espaço? Para a professora Lima Guimarães, acima citada, seria um espaço pontilhado de muitos lugares, visto que o espaço nos confere a ideia de um todo universalizado e os lugares vão pontuando esse todo de afetividades e pertencimentos.

Desse modo, a paisagem ou paisagens apresentadas por Riobaldo em sua travessia nos leva a outras perspectivas, revelando um sertão que assume inesperados significados. Sabemos que, ao adentrarmos pelas veredas narrativas do GSV, a paisagem concreta une-se numa síntese de ambivalência à paisagem imaginada, tornando a região, um espaço para muitas interpretações. Diante dessas considerações, constata-se que o espaço geográfico rosiano é marcado pelas permanências e rupturas, em que as noções de espaço e lugar não são estáticas.

Na mesma linha de reflexão, serve-nos o pensamento de Geissa Flores Mendes, para quem o:

[...]sertão é, dialeticamente, um espaço que significa e é significado. Essa significação certamente depende de quem, de onde e de quando se fala sobre ele, pois os valores e sentidos não são nem constantes e estáveis, nem inerentes aos objetos e conceitos, antes, derivam de uma construção que se efetiva em determinados contextos sociais, históricos e culturais (MENDES, 2009, p.73).

Por ser literatura, elaborada nas zonas fronteiriças de prosa e poesia, *Grande sertão: veredas* traz consigo um manancial de símbolos a ser interpretado e desvendado. Contextualizando a posição de Mendes (2009) com a obra rosiana, em especial as duas travessias dos jagunços pelo Liso do Sussuarão, observamos que o autor explora o real e o imaginário num mesmo contexto geográfico, tal como podemos ler nos excertos:

Razão dita, de boa-cara se aceitou, quando conforme Medeiros Vaz com as poucas palavras: que íamos cruzar o Liso do Sussuarão, e cutucar de guerrear nos fundões da Bahia!” (ROSA, 2009, p. 61)

...O que era, no cujo interior, o Liso do Suçuarão? – era um feio mundo, por si, exagerado. O chão sem se vestir, que quase sem seus tufos de capim seco em apraz e apraz, e que se ia e ia, até não onde a vista não se achava e se perdia. (ROSA, 2004. P. 227-28).

Como se observa nos fragmentos acima, retirados do livro rosiano, a topografia é concomitantemente baseada no dado real e na elaboração ficcional. A leitura a que se chega dos dois fragmentos acima é que, no primeiro excerto, o vocábulo “Liso” pode indicar uma região plana e sem aspereza, já no segundo fragmento, essa descrição se altera radicalmente, indicando um local hostil, ofuscante e de sombras, de múltiplas significações, como informa Mendes (2009): “um espaço que significa e é significado”. Assim, o espaço é transfigurado poeticamente, de acordo com o olhar e a experiência do narrador.

Como na epopeia de Luiz de Camões, em que o gigante Adamastor se torna o guardião do cabo das Tormentas contra as investidas dos navios portugueses, somos também guardiões dos segredos da obra de Guimarães Rosa. Percorrendo esses gerais “sem tamanho”, atestamos, por meio da leitura, a capacidade de traçar múltiplas cartografias, sejam elas extraídas de experiências concretas ou criadas pela força do imaginário.

## 1.2- O Sertão e suas vertentes: diálogos

Para Antonio Candido (1965) em seu texto *Literatura e Sociedade*:

Literatura é uma forma de expressão artística da sociedade, não uma realidade na sua expressão habitual, porque a literatura ao construir artisticamente a realidade, por não ser um simples refletor e possuir seu próprio espelho, combina essa realidade e a recria novamente antes de devolvê-la ao seu leitor” (CANDIDO, 1965, p.28).

Na seara proposta por Antonio Candido, percebemos que literatura e história, mesmo sendo dois universos aparentemente longínquos e quase opostos, entrecruzam-se, estabelecendo tanto elementos complementares quanto divergentes, numa relação que abre um interessante campo investigativo, em que os elementos da arte nutrem as ideias factuais, sendo o contrário também uma verdade, ou seja, literatura e história dialogam em uma relação de forma complementar na construção da realidade social.

Assim, dentro da narrativa ficcional, como é o caso de *Grande Sertão: Veredas*, que revela dilemas e questões universais da saga humana pela terra, nela pode-se notar

elementos ou traços da própria concepção da realidade daquele momento. A condição geográfica, a fauna e a flora, as descrições de ambientes e a abordagem da questão do jaguncismo, que ocorrem na ficção rosiana, tudo traz ao leitor um universo que é também factual, histórico e antropológico.

Assim, cada sociedade em sua época, cria representações, particulares ou não, para representar o seu mundo. A relação homem-boi, própria do vaqueiro, tipo humano realçado nas narrativas rosianas recebe o trato poético, como referencia Candido:

Neste caso, a poesia é sobretudo uma forma de organizar no plano da ilusão, por meio de recursos formais, uma realidade transfundida pela **solidariedade entre homem e boi**, a fim de que a realidade do mundo possa tornar-se inteligível ao espírito.” (CANDIDO 1965, p. 72 e 73, grifo nosso).

Dessa forma, podemos ler o romance de Rosa como organismo e representação para compreensão da formação sociocultural, como quer Antonio Candido (2006). Assim partimos da possibilidade de um diálogo com o processo histórico e cultural, sendo possível, por meio do texto literário, deixar emergir uma memória capaz de materializar o contexto de formação daquilo que se chama Sertão. Ainda para Candido (2006) “não convém separar a obra de sua feitura, pois ela é um sistema simbólico de comunicação inter-humano, nela cabendo ‘Ns’ interpretações” (Candido, 1965, p. 31).

Constata-se a força dessa ideia ao voltamos a analisar especificamente um dos grandes pontos de discussão da narrativa do escritor mineiro, o trecho do pacto nas Veredas Mortas, lugar de encontro entre o sertanejo com o Diabo. Como afirma Gilberto Mendonça Teles (2009) “Lugar de fusão de encontro entre Riobaldo e Diabo, uma trindade que reúnem o inferno, o purgatório e o paraíso”.

O encontro nas Veredas Mortas, assim, evoca um sistema simbólico que representa o sertão. No pacto, o demônio surge para solucionar os problemas humanos, explicar os mistérios. Necessário é vender a alma, articular com o demônio para alcançar a liberdade da coletividade. São as condições dos sertanejos que vivem sem a participação do Estado. É o lugar de uma sociedade sem poder central forte, longe do litoral e baseada na competição de grupos rivais, onde a sobrevivência impõe técnicas de brutalidades para se viver. Quando a literatura figura a luta entre jagunços ela expressa, de forma pessoal e humanística, o que as fontes históricas revelam de forma coletiva e generalizante.



Efetivamente, o que se conhece por sertão no Brasil é um aglomerado de diversas regiões que se unificam sob um rótulo em comum, que tem como traços marcantes o homem, a luta e a terra. Em seu ensaio “*Em busca da terceira margem: Ensaio sobre Grande Sertão: Veredas*” (1993) o crítico Eduardo de Farias Coutinho lembra que o termo Sertão também designa uma região rural, em oposição à cidade, vista aqui como um centro de progresso e civilização mais avançada. O sertão é violência e dureza. Os trechos retirados do livro de Guimarães Rosa exemplificam essa afirmação: “Zé Bebelo, de revólver pronto na mão, mas que não contra mim – o revólver era o comando, o constante revirar e remexer da guerra” (ROSA, 2009, p. 462) e ainda “porque a guerra era o constante mexer do sertão” (ROSA, 2009, p.462).

Ainda para Coutinho (1993), o sertão, na narrativa do velho jagunço Riobaldo, pode ser assinalado primeiramente como um mundo natural (rural, oposto à cidade), em outras palavras, um sertão que pode ser constado pela veridicção, todavia, no decorrer da narrativa, passando pelo filtro narrativo de Riobaldo, ganha outras simbologias, em que a região físico-cartográfica começa a confundir-se com a realidade humana, transformando o estado natural das coisas para o estado da alma. Assim, o natural que servia como pano de fundo para as travessias do personagem torna-se transformador da alma humana que é, ao mesmo tempo, uma condição geográfica e uma condição passional, mito e realidade.

De um ponto de vista mais amplo, o sertão foi visto no imaginário nacional como uma região inculta e de pessoas bárbaras, um lugar de atraso, de um déficit histórico de desenvolvimento que remete às raízes da colonização do país. De modo geral, era uma região pouca expressiva e isolada em relação aos centros urbanos litorâneos, caracterizados conceitualmente pelo desenvolvimento e pela “civilidade”. Características que contribuíram para identificação negativa do sertão ao longo dos séculos.

Segundo Ivana Rebello, no texto “*Como o diabo gosta: figurações do insólito em Grande Sertão: veredas*”:

Na narrativa, o sertão surge envolto em mistérios e oscilações, como palavra de potencialidades múltiplas, ora se apresentando como um espaço geográfico, ora como a onipresença do diabo, ora como o interior da gente, ou ainda, como lugar que transcende. Não se pode deixar de sublinhar, portanto, que este outro lugar (o sertão) surgido nessa formulação do escritor mineiro, identifique a essência e a expressão da literatura sonhada e defendida por Guimarães Rosa como a representativa da sua própria literatura – a original, a primeva, a portadora de uma linguagem inovadora, poeticamente concebida – e de uma

escritura ainda marginal, não ouvida ainda, formada pela junção de vários discursos, a maior parte deles submersos, que não se opunha à literatura existente, mas que impunha a ela outra voz. Em suma, o sertão criado por Rosa seria um signo “des-locado” em relação aos centros culturais, geradores de certa noção de valor estético que se ata a um dado processo civilizatório, racionalista, responsável por uma categoria de hierarquizar e julgar (REBELLO, 2018, p. 2).

Como percebemos, é preciso mudar as formas de ver, para ler a ficção rosiana.

Outra questão se impõe neste estudo: a indagação sobre quem eram os habitantes primitivos do sertão e de como ocorreu sua ocupação territorial. Esse dado nos permite entender a cultura múltipla, compósita, que caracteriza o sertão brasileiro, tão bem representada na ficção rosiana. Esse dado explica em parte as condições diferenciadas de percepção de tempo, linguagem e vida que o homem sertanejo tem.

Inicialmente, os relatos primitivos sobre o Brasil nos permitem entender que os habitantes originários do sertão eram os indígenas, distribuídos em centenas de tribos diferentes, com línguas e costumes próprios.

A partir do século XVII, com a manifestação da coroa portuguesa a conquistar novos espaços territoriais na colônia brasileira, verifica-se nova forma de habitação do lugar. Fugindo da escravidão dos colonizadores, os negros escravizados chegaram ao Sertão, para onde também vieram os bandeirantes à procura do El-Dourado e para a captura dos gentios da terra. Foi no sertão que também se ergueram as comunidades quilombolas, sertanejas e ribeirinhas e onde também surgiram personagens emblemáticas da nossa história como Antônio Conselheiro, descrito na obra *Os Sertões*, de Euclides da Cunha, personagem que lutou pelo direito à terra e à liberdade.

No sertão norte mineiro, surgiu Antônio Dó, personagem da obra *A saga de Antônio Dó*, do escritor Petrônio Braz. Maria da Cruz foi outra personagem que surgiu no sertão, como importante liderança feminina, no episódio conhecido como Motins do sertão (1736).

No sertão, iniciou-se a criação de gado no Brasil, dando expressão à cultura do vaqueiro e do boi, tão valorizada na ficção de Guimarães Rosa. Como revela a sociologia brasileira de Sérgio Buarque de Holanda, Gilberto Freire, Florestan Fernandes, Antonio Candido, e o antropólogo e montes-clarense Darcy Ribeiro, entre outros, também foi no sertão que a vida jagunça ganhou evidência. Lugar marginal, desconhecido, diferente, ora sua imagem revela o exotismo da paisagem ora o traço pejorativo da pobreza. Mas a literatura brasileira em vários momentos da história, sempre falou do sertão. Na presente pesquisa, daremos destaque a algumas

interpretações do sertão, na ficção brasileira, para refletir como a imagem literária representou o sertão, ao longo dos anos.

### **1.2.1- O Sertão nas representações literárias.**

Desde o Brasil colônia, o sertão se coloca como um desafio às ideias de construção da nação, pois na perspectiva da visão do colonizador, “chamados civilizados”, essa região, mais ou menos desértica, foi designada como “lugar invisível, incerto, longínquos, interiorana, inculta, terras não cultivadas e de gente grosseira”, de acordo com o estudo de Gilberto Mendonça Teles (2009):

É uma dessas palavras que traz em si, por dentro e por fora, as marcas do processo colonizador. Ela provém de um tipo de linguagem em que o símbolo comandava a significação (re) produzindo-a de cima para baixo, verticalmente, sem levar em conta a linguagem do outro, do que estava sendo colonizado. Refletia na América o ponto de vista do europeu — era o seu dito (ou seu ditado), enquanto nas florestas, nos descampados, nas regiões tidas por inóspitas, de vegetação difícil, se ia criando a subversão de um não-dito nativista e sertanista que se tornou um dos mais importantes signos da cultura brasileira, sobretudo depois que Euclides da Cunha, no início do século XX (1902), publicou o seu livro magistral, *Os sertões*, (TELES. 2009).

Talvez nenhum outro verbete enciclopédico da nossa língua tenha se mostrado tão importante para designar o pensamento social e imaginário brasileiro que o vocábulo sertão. Quando evocamos o termo, no imaginário brasileiro, imaginário muitas vezes ativado pelas representações literárias nacionais, o sertão remete à seca, violência, cangaceiros, boiadeiros, caatinga, veredas, buritis, jagunços, tropeiros, benzeduras, superstições, festas de santos, rios, arroz com pequi, guerras e lutas, bois e cavalos, fome.

Cinco séculos depois da chegada das naus portuguesas por aqui o sertão permanece vivo no pensamento do Brasil, intensificado especialmente por meio do texto literário. De Bernardo Guimarães a José de Alencar; de Raquel de Queiroz a Guimarães Rosa, de Goiás ao Ceará, de Minas Gerais a Mato Grosso, o vocábulo sertão é construtor de uma vitrine de signos abrangente e significativa, para entendermos a própria história da formação do povo brasileiro. Serve-nos para ilustrar essa reflexão, a frase do jagunço Riobaldo, em GSV: “O sertão está em toda a parte; o sertão está dentro da gente” (ROSA, 1994, p. 435).

Entendendo que o sertão são muitos, composto por múltiplas representações faz-se necessário retroceder ao período colonial para análise e compreensão de como a literatura narrou ou poetizou os mistérios dessa região. Entre as várias narrativas sobre o sertão, ao longo dos séculos, por não dispormos de tempo e espaço na presente pesquisa, selecionamos algumas que consideramos importantes para nos auxiliar a compreender o sertão criado por Guimarães Rosa.

Diferente dos demais discursos, o literário permite maior abertura às diversas interpretações. Desse modo, as representações literárias contribuem para a formação de uma consciência nacional, porque deixam entrever, em suas narrativas e personagens, as substâncias profundas das crenças e dos valores coletivos dos quais são porta-vozes. As obras literárias, ainda que não sejam ou não pretendam ser uma representação absoluta e fidedigna da realidade, possuem uma inserção obrigatória em uma dada esfera sócio espacial e cultural de determinada sociedade. As letras dos literatos brasileiros sobre o sertão, de uma forma geral, se uniram em torno da interpretação da *alma brasileira*, bem como das causas e modelos da formação territorial do país.

Como informa Janaina Amado (1995), no Brasil o sertão torna-se matéria especial dos literatos, ainda no séc. XVI, tendo o país até este momento a adjetivação de colônia. Ainda para a autora, por pensar a brasilidade através da relação do indivíduo com os diversos tipos de paisagens do sertão, a literatura nos períodos anteriores ao séc. XIX apenas tece a relação do homem na sua mais delicada característica com a natureza, revelando o sujeito tipicamente brasileiro contaminado pela as ideias do colonizador, evidenciando, segundo a pesquisadora, uma abordagem literária de cunho descritivo:

Se para um habitante de Lisboa, o Brasil todo era um grande sertão, para o habitante do Rio de Janeiro, no século XVI, ele começava logo além dos limites da cidade (por exemplo, na atual Nova Iguaçu), no obscuro desconhecido espaço dos indígenas, feras e espíritos indomáveis; para o bandeirante paulista do século XVI ou XVII, o sertão eram as atuais Minas, Mato Grosso e Goiás, interiores perigosos, mas dourados, fontes de mortandades e riquezas, lócus do desejo; para os governantes lusos dessas mesmas capitanias, entretanto, o sertão era o exílio a que haviam sido temporariamente relegados, em seus tão bons serviços prestados à Coroa [...] sertão, necessariamente foi apropriado por alguns habitantes do Brasil colonial de modo diametralmente oposto. Para alguns degredados, para os homiziados, para muitos perseguidos pela justiça real e pela Inquisição, para os escravos fugidos, para os índios perseguidos, para os vários miseráveis e leprosos, para, enfim os expulsos da sociedade colonial, “sertão” representava liberdade e esperança; liberdade em relação a uma sociedade que os oprimia, esperança de outra vida, melhor, mais feliz. [...] Inferno ou paraíso, tudo dependeria do lugar de quem falava. (AMADO, 1995, p. 149).

Ainda é Janaina Amado (1995) que reflete sobre a literatura sertanista no nosso período colonial. A autora alerta que todo o processo de criação histórico e literário que descrevia o Brasil vinha do litoral. Assim, a parte litorânea brasileira abrigava toda empresa colonial portuguesa e seus agregados; entre esses agregados estavam viajantes e naturalistas estrangeiros que aportavam aqui para estudarem a terra, concentrando neste local seus núcleos administrativos, políticos, econômicos e culturais. Deste modo, a estruturação artística e histórica do sertão, tanto nos seus conceitos básicos quanto na sua efetivação dentro da literatura, passa pela ótica e pela lógica do colonizador e dos viajantes, apresentando o sertão como o outro (desconhecido) e impenetrável, rude, iletrados e avessos à “civilização”.

No início do séc. XVII os naturalistas austríacos Martiuns e Spix descrevem o sertão como um território mal afamado, onde vivia o pior tipo de gente, selvagens e meticulosos. Imanado pelas ideias iluministas de civilização e progresso, no mesmo período, o naturalista Saint Hilaire descreve o sertanejo como preguiço, indolente, supersticioso, ignorante e não civilizado:

Tudo o que precede prova que os sertanejos não mais cometem grandes crimes, e que, enervando-os, o calor do clima abrandou seus costumes, pouco realmente ganharam quanto à civilização. A prostração que sucede à agitação febril não significa saúde. O povo do deserto é atualmente bom, hospitaleiro, caridoso, pacífico, mas essas virtudes são apenas o resultado de seu temperamento e deixa-se levar por ele sem esforço e como que por instinto. Estranhos às ideias elevadas e combinações generosas, quase que completamente estranhos, mesmo, ao exercício das faculdades intelectuais, os sertanejos levam uma existência animal e não saem de sua apatia senão para entregar-se às voluptuosidades mais grosseiras (SAINTHILAIRE, Apud SILVA, 2006, p. 445).

Assim, a nossa literatura inicial é uma definição subjetiva que caracteriza o lugar a partir do desconhecimento e da percepção colonizadora, em que o outro é visto como hierarquicamente inferior.

O primeiro documento escrito que se conhece sobre o Brasil, a Carta de Pero Vaz de Caminha a El-Rey Dom Manuel de Portugal, descreve a visão vinda do além mar, caracterizando os nativos como atrasados, necessitados de salvação e da proteção de um rei. Para o português que aqui aportou, toda a terra encontrada – desconhecida, vasta, formosa, porém rude – era o sertão, como identifica a leitura de Gilberto de Mendonça Teles:

Documenta-se aí o sentido que se generalizou entre os viajantes do século XVI: o da oposição litoral X sertão. No primeiro exemplo o demonstrativo aponta para o distante — “esse sartaão”, o que está longe “deste lugar”, de onde se fala: e a distância fica ainda maior quando se vê a palavra na sua forma antiga, com a assimilação de e / a e com as duas vogais antes da crase [aã]. No segundo, se concretiza a oposição: vista do mar e, portanto, em oposição a ele, a terra distante — o sartaão — pareceu ao cronista “muy longa terra”, com a conotação de terra vasta e distante por não ser abarcada pelos olhos (TELES 2009, p. 74).

Para Gilberto Mendonça Telles (2009), ao analisar a poética de Padre José de Anchieta, sua poesia, já no início da nossa colonização, mostra que a palavra sertão confirma o significado de terra distante em oposição ao seu local de fala (o litoral). Ainda segundo o autor, o sertão para Anchieta, geograficamente, é o lugar de gente que precisa ser alcançada pela fé cristã católica, ou seja, o sertão seria o lugar de catequeses, como ocorre no poema de “De São Maurício” escrito em torno de 1580, na sua estrofe 17:

Mártires mui esforçados/  
pois sois nossa defesa/  
defendei com vossa mão/  
vossos filhos e soldados  
/que são idas ao sertão/  
pois vão, com boa intenção/  
a buscar gente perdida  
que possa ser convertida/  
a Iesu, de coração/  
a ganhar a eterna vida  
(TELEES, 2009, p. 53)

Como podemos ler, o poema invoca a proteção do santo para os portugueses e soldados que vão, “de boa intenção”, “a buscar gente perdida”, no caso, os nativos do Brasil, com o fim da conversão. Com isso o colonizador passaria a ideia de que a sua religião era boa e a crença do nativo, ruim.

Apesar de as obras dos primeiros viajantes registrarem uma série de músicas, canções e rituais praticados pelos habitantes da terra, ao longo dos séculos, tais registros foram ignorados em quase sua totalidade, pois se acreditava que não tivessem nenhuma importância na construção da identidade nacional. Desta forma, os locais mais interiorizados do Brasil se generalizaram na literatura dos séculos XVII e XVIII, em que a oposição entre litoral versus sertão, aparece correlata a uma conotação de terra longínqua e inculta.

O poeta barroco Gregório de Matos ironiza o olhar colonizador, como podemos ler no poema “Aos principais da Bahia, chamados os Caramurus”, de Matos:

Há cousa como ver um Paiaíá,  
Mui prezado de ser Caramuru,  
Descendente de sangue de tatu,  
Cujo torpe idioma é cobepá.

A linha feminina é carimá  
Moqueca, pititinga, caruru  
Mingau de puba, e vinho de caju  
Pisado num pilão de Pirajá.

A masculina é um Aricobé  
Cuja filha Cobé, cum branco Pai  
Dormiu no promontório de Passé.

O branco é um marau, que veio aqui;  
Ela é uma índia de Maré  
Cobépá, Aricobé, Cobé, Paí  
(MATOS, 1976, p. 108)

Já no título o eu lírico utiliza uma palavra indígena “caramuru” que, segundo o dicionário Tupi-guarani (DICIONÁRIO INFORMAL, 2019), é formado pelas palavras “cará”, que significa “o branco”, e “muru”, “o poder”, resultando na expressão “o poder do branco”. Dá-se a entender que o poema é destinado aos Caramurus, ou seja, aos homens brancos, mas não sabemos se o poeta está afirmando com seriedade ou se está ironizando sobre a supremacia branca ao indígena. Como ele usa inúmeras palavras indígenas ao longo do poema, o que pressupõe valorização da cultura originária, acreditamos que a segunda hipótese parece mais acertada. O poema faz menção a uma indígena que se deitou com um branco e engravidou. O filho miscigenado vê vantagem em ter sangue caramuru, mas, pelo contexto dos dois últimos tercetos, percebemos que a linhagem paterna (é um marau: espertalhão, astucioso, astuto, esperto) não se compara à rica ascendência indígena materna: “Ela é uma índia de Maré/ Cobépá, Aricobé, Cobé, Paí”. Em linhas gerais, devido ao contexto colonizador, há um grupo minoritário, estereotipado, formado pelos índios e as mulheres indígenas, e um grupo representante da força masculina e branca, que demarca autoridade.

Informa Telles (2009) que, no séc. XVIII, em especial na obra neoclássica de Claudio Manoel da Costa, há certo abandono da visão dos viajantes, escritores e naturalistas do primeiro século sobre o sertão, pois ele apresenta uma perspectiva que revela o sertão de dentro e de fora. Para Teles (2009) o uso do plural “sertões” por Claudio Manoel da Costa, identifica uma visão de terra mais próxima, um lugar de

conotações mais concretas, desconstruindo, em parte, a ideia de um lugar distante e selvagem e de vida bárbara, deixando, assim, de ser apenas um local distante. Essa mudança de perspectiva se dá, em larga escala, pelo povoamento e ocupação do interior do Brasil, em especial a partir do séc. XVII. Regiões como Minas Gerais, Piauí, Mato Grosso e Pernambuco, locais afastados da capital nacional que na ocasião seria Salvador, iniciam seus primeiros povoados:

O relatório de um governador das Minas Gerais, existente na Biblioteca Nacional de Lisboa, informa, numa frase decassílaba, que “O Sertão está quieto e sossegado”. O narrador está escrevendo de dentro do sertão, está nele, não num espaço desconhecido, mas numa região que se vai individualizando como o indica a maiúscula do vocábulo. Os poetas da época também assumem o sertão, numa atitude que, para além dos modelos arcádicos, estimulava uma filosofia mais profunda de nativismo a que só os modernistas dariam as devidas dimensões críticas (TELES 2009, p. 84).

Subsidiados pelas reflexões de Teles (2009), entendemos que o Romantismo, escola literária que sucedeu o Arcadismo, busca nos “selvagens” arquétipos para construção da identidade nacional, rompendo, de forma parcial, com a ideia de sertão como o lugar do outro, da terra distante e selvagem.

Assim, o discurso do segundo momento literário do séc. XVIII, vindo do litoral que classificava como sertão toda terra distante, ao buscar no índio um elemento para construção do herói nacional, não se vê mais viável considerar as matas brasileiras, mesmo distantes do litoral, como o lugar do outro. A classificação para sertões, neste momento, é somente para as terras secas, sobretudo certas áreas nordestinas, mas também o que hoje se denomina de norte e noroeste de Minas Gerais e algumas regiões de Goiás e Mato Grosso, passando a ser, portanto, o lugar de conflitos sociais dos jagunços e cangaceiros, dos agregados e servis oprimidos pela política agropastoril que privilegiava sempre os poderosos. “As tendências literárias, como o indianismo e o sertanismo, não chegaram a disfarçar a vanglória de um nacionalismo que evoluiu para o ufanismo das classes dominantes”, conclui Gilberto Mendonça Teles (TELES 2009, p. 86).

José de Alencar, em sua fase regionalista, ou como queiram, pós-romântica, com o livro *O Sertanejo*, de 1875, contribui inicialmente na construção do imaginário nacional pelo viés da literatura sertanista. No romance, Alencar imprime um estilo regional, retratando o final do século XVIII: “nessa época o sertão parece a terra combusta do profeta; dir-se-ia que por aí passou o fogo e consumiu toda verdura, que é



o sorriso dos campos e a gala das árvores, ou o seu manto” (ALENCAR, 1998, p. 5). A crueldade climática não encobre, todavia, a beleza do sertão:

Quem pela primeira vez percorre o sertão (...), depois de longa seca, sente confranger-se-lhe a alma até os últimos refolhos em face dessa inanição da vida, desse imenso holocausto da terra. (...) É mais fúnebre que um cemitério. (...) Das torrentes caudais restam apenas os leitos estanques, onde não se percebe mais nem vestígios da água que os assoberbava. (...) A sombra da tarde reveste-o de seu manto suave e melancólico; é também a hora em que chega a brisa do mar e derrama por essa atmosfera incandescente como uma fornalha, a sua frescura consoladora. (ALENCAR, 1998, p. 5).

Em oposição à imagem de violência e escassez, o sertão surge, na narrativa alencariana, como lugar de descanso e acolhida, mesmo após a desolação causada pela seca.

Ainda nos informará Gilberto Mendonça Teles (2009) que a palavra sertão foi de pouco uso pelos escritores românticos. Para o crítico literário:

Os poetas românticos usaram pouco a palavra sertão, principalmente se se levam em conta os grandes volumes de versos que escreveram. GONÇALVES DE MAGALHÃES só a usa três ou quatro vezes. PORTO ALEGRE, nas *Brasilianas*, fala duas vezes em “incultos sertões”. GONÇALVES DIAS emprega “por ínvio sertão” em “O canto do piaga”. Em *Os Timbiras* apenas duas vezes, uma delas para falar no “ronco dos sertões imensos”. E o mais curioso é que a sua melhor poesia é a indianista ou a da natureza panteisticamente considerada. ÁLVARES DE AZEVEDO, num único poema, fala “No deserto”, “No silêncio” e “Nos perfumes do sertão”, quase esgotando os semas que estruturam o seu conteúdo. CASIMIRO DE ABREU se sente no sertão: “o alaúde adormecido do pobre filho do sertão”, como no prefácio às suas *Primaveras*. JUNQUEIRA FREIRE canta tudo que vê “Nos sertões” de sua terra, segundo a sua própria expressão. FAGUNDES VARELA é o mais copioso dos nossos românticos e com uma temática toda voltada para a natureza nacional, apresentando-se entusiasmado com o sertão.. Na obra de CASTRO ALVES, quando o romantismo atinge melhor a sua preocupação social, encontramos no poema virgilianamente denominado “Sub tegimine fagi” os versos “O pensamento indômito, arrojado / Galopa no sertão (TELES 2009, p.86).

As escolas literárias do final do séc. XIX, entre elas o Realismo com suas ideias inversas ao Romantismo, enfoque no cotidiano e na sociedade, crítica social e linguagem simples e objetiva para descrever o ambiente de forma detalhada, pouco o quase nada usaram das ideias anteriores do sertão como matéria para produção literária. Por outro lado o Simbolismo, caracterizado pelo uso de elementos místicos e

transcendentais, a subjetividade, a musicalidade e presença de figuras de linguagem, em que predominou o texto poético, tendo como expoentes no Brasil Cruz e Souza e Alphonsus Guimaraens, apenas citam de forma superficial e ligeira o sertão, dando-lhe novas conotações simbólicas, aproximando-o a uma bela imagem da morte, um lugar de escuras e profundas sensações sombrias onde o homem se esvai.

Para se explicar o Brasil, é a partir da segunda metade do séc. XIX e início do XX que a literatura sertanista cria raízes e se coloca como panorâmica e com várias facetas. Pré-modernistas do final do séc. XIX e início do séc. XX, como Euclides da Cunha, também homens das outras áreas afins como Oliveira Viana, Capistrano de Abreu, Nelson Werneck Sodré, Sérgio Buarque de Holanda buscaram responder o que é o Brasil, voltando-se para os sertões plurais como lugar central para tal resposta.

Destacamos, neste momento, os escritores pré-modernistas brasileiros como Monteiro Lobato e Euclides da Cunha, cujos livros apresentaram uma visão de Brasil a partir do interior distante e até então desconhecido. Euclides da Cunha notabilizou-se ao publicar em 1902 *Os Sertões*, livro que narra sua experiência pessoal na Guerra de Canudos entre 1896 e 1897, no interior do sertão da Bahia. Atuando como jornalista para o Jornal Estado de São Paulo, sua obra vaga entre as ciências determinismo/naturalistas<sup>1</sup> e a literatura. *Os Sertões* marca o fim e o começo: o fim do imperialismo literário vindo da Europa e começo de uma análise científica capaz de evidenciar e denunciar as diferenças contidas entre as culturas dos Brasis – litoral X sertão. Conforme analisa Gilberto Mendonça Teles, sobre como Antonio Candido via o livro de Cunha:

O grande crítico vê *Os sertões* como uma obra-síntese, ponto de chegada e de partida; percebe muito bem o nosso exibicionismo intelectual (como no caso de Tobias Barreto, por exemplo); sente a natureza dúbia da linguagem do livro, entre a “literatura e a sociologia” e capta com segurança as mudanças que ocorrerão no estudo da literatura brasileira. Não repetiu os conceitos chapados dos historiadores e procurou construir elegantemente o seu depoimento. (TELES 2009, p. 108)

---

<sup>1</sup>- Para os filósofos Friedrich Nietzsche e Friedrich Radzel, bem como para o biólogo Charles Darwin há uma força criativa que movimenta toda a vida, ou seja, o meio determinava a vida e as ações das pessoas. Assim, o determinismo/Naturalismo, correntes de pensamento, parte da ideia de que há uma determinação da ação e da vida dos indivíduos pelo meio, pelos fatores genéticos, pelo contexto religioso ou por alguns outros aspectos externos. Oposto ao Romantismo que apresentou uma face sonhadora e subjetiva, o pensamento literário determinista/naturalista prezou pelo objetivismo científico. Marcado pelo pensamento determinista/naturalista o Mulato de Aluísio de Azevedo, com a sua primeira publicação em 1881e e o romance Bom- Crioulo de Adolfo Caminha de 1895, são as primeira obras da literatura brasileira a apresentar traços do determinismo/naturalismo.

A narrativa euclidiana inspira-se nas teorias deterministas vigentes, em sua época, escapando, todavia, às concepções que classificam o sertanejo como o semicivilizado, de pouca inteligência, pouca ou de nenhuma delicadeza, amoral e sem religião.

A referência euclidiana na obra de Guimarães Rosa é amplamente reconhecida e estudada (Candido, 2002; Bolle, 2002, 2007; Cesar-Melo, 2011). A crítica pioneira de Antonio Candido (2002 [1957]) sobre *Grande Sertão: Veredas* (1956), identificava entre o romance rosiano e a obra de Euclides da Cunha os mesmos elementos estruturais: “a terra, o homem, a luta”. No entanto, Candido alerta para a diferença de perspectivas entre os escritores: influenciado pelo pensamento determinista, em Cunha, a atitude é “constatar para explicar”; com um pensamento distante do determinismo do início do século, em Guimarães Rosa é “inventar para sugerir”; na composição euclidiana, a marcha entre terra, homem e luta é “lógica e sucessiva”, enquanto que Guimarães Rosa compõe “uma trança constante” entre os três elementos, “refugindo a qualquer naturalismo” (CANDIDO, 2002, p. 123).

Na leitura de Willi Bolle (2007), *Grande Sertão: Veredas* seria uma reescrita de *Os Sertões* na qual o aspecto mais notável é a mudança na perspectiva do narrador. Segundo ele, o romance rosiano dá voz ao sujeito histórico do sertão por ter sido escrito baseado em uma concepção historiográfica que parte da “micro-história do cotidiano sertanejo” (BOLLE, 2004). Como diz Bolle (2004, p. 355: “*Os Sertões* é um livro fortemente condicionado pela etnografia dos vencedores”, enquanto em *Grande Sertão* sente-se as marcas “de uma etnografia relativista”.

Ainda como determinante literário, ao longo das primeiras décadas do século XX, podem ser citados o crítico literário brasileiro Nelson Werneck Sodré e o escritor Monteiro Lobato, que, ainda influenciados pelo naturalismo europeu de Émile Zola e pelas ideias do Darwinismo do séc. XVIII, adaptadas ao sertão, reafirmam em seus escritos a relação determinante da natureza sobre as ações humanas, em especial do sertanejo.

Sobre o sertão paira a força impulsiva e bruta da natureza. Correndo chapadões e planícies baixas [...] o homem encontra apenas as forças obscuras que se abrigam na amplidão. Sente-se diminuído por elas, apesar de suas grandes reservas de energia. O meio físico, com o qual não comunga,

aniquila-o, impõe uma supremacia tremenda. A própria fulguração da paisagem traz todos os sinais de divórcio absoluto. [...] Nas caminhadas solitárias, ou tocando as monótonas pontas de gado [...] o homem compreende, obscuramente e primariamente, a força poderosa, tirânica, dominadora do sertão (WERNECK SODRÉ, 1941, p. 132).

Como se nota, no determinismo geográfico de Sodré o sertão é uma sociedade de atitudes primitivas, uma vez que não é possível alterar as condições humanas previamente dadas pela natureza. O mesmo ocorre nas obras de Monteiro Lobato, que influenciado pelo cientificismo do final do séc. XIX, classifica os seus personagens em escala hierárquica. Entre eles, citemos Jeca Tatu, do livro *Urupês* (1918), um sertanejo que morava numa casinha de sapé, vítima da escassez de recursos, sem nenhuma perspectiva de melhora.

Essa visão panorâmica da literatura nacional até aqui representada permite-nos classificá-la em dois momentos: partindo do nosso primeiro documento histórico, A Carta de Caminha, até final do século XIX, passando por Alencar, nota-se que ela é essencialmente descritiva, evidenciando prioritariamente a visão daquele que está de “fora”. Mesmo a narrativa vigorosa e profunda de Euclides da Cunha não escapa desse olhar que é analítico e racional, porém a partir das perspectivas de quem assiste ao drama do sertanejo como expectador, não sujeito.

A partir da década de 1930, com o *boom* da literatura regionalista brasileira, vive-se uma mudança radical na forma de retratar o sertão. Nomes como José Lins do Rego, Raquel de Queiroz e Graciliano Ramos Neto publicarão livros que falam do drama dos habitantes do sertão, com a ressalva de serem eles próprios sertanejos. Com uma voz de função apelativa, o regionalismo literário nacional, além de alertar para as denúncias sociais e as diferenças, chama o leitor a pensar os valores da sociedade, esvaziando a simbologia colonialista e ampliando o imaginário da nação. Nesse aspecto, o sertão não é mais só uma região geográfica, mas, acima de tudo, um microcosmo do mundo, uma região que, pela primeira vez, ganha protagonismo. A publicação de livros como, *O quinze* (1930), de Raquel de Queiroz, *Menino de Engenho* (1932), de José Lins do Rego e *Vida Secas* (1938), de Graciliano Ramos, entre outras, revela as agruras do espaço geográfico, marcado pelas secas e penúria, mas revela substancialmente o sertanejo, com seus sonhos, sua luta, seus valores e sua cultura.

Alguns anos depois, com a publicação de *Grande Sertão: Veredas*, em 1956, a abordagem dada ao sertão ganharia reflexos mais abrangentes. Diferentemente da abordagem descritiva do período colonial e da literatura sertanista regionalista, os

espaços do sertão, por meio da confissão do jagunço Riobaldo, tornam-se em viagens e as viagens convertem-se em mundo. Portanto, ao fazer uso da palavra para contar sua história no sertão, Riobaldo dá a região um aspecto humano, criada não pelas ciências descritivas deterministas – história, geografia e outras afins – mas sim pela arte literária. Portanto, o romance de Guimarães Rosa, entre outros aspectos, visa buscar uma explicação para a essência e condição da alma humana. Desta forma, o sertão descrito por Riobaldo é um processo contínuo que vai se construindo e ressignificando a partir de cada leitura.

Como foi dito anteriormente, neste sentido, torna-se inviável uma abordagem apenas geofísica do sertão, pois somente pela via da ficção (pela arte) somos capazes de compreender e construir uma outra representação, pois o sertão, como afirma Rosa, longe das descrições anteriores, está dentro da gente. Logo, as ferramentas metodológicas das ciências usadas para descrever a topografia do sertão não serão suficientes diante do labirinto (que neste caso é texto) criado por Rosa. Tomando uma das veredas, como sugere o título, enveredamos pelo diálogo da narrativa com a pintura.

Adquirindo dimensões psicológicas e profundas para alma humana, ou seja, função artística ao invés de prática, as vastas palavras do escritor mineiro em GSV – diferentemente das obras regionalistas antecessores, produzidas na fase amena do atraso do homem do sertão que consistia na representações superficiais e harmonizantes das relações humanas com o meio – o sertão adquire uma áurea poética que envolve e toca o leitor profundamente, instaurando no ato da leitura um universo mágico do sertão, em que o exterior e o interior se apresentam ao mesmo tempo. E é exatamente neste ponto que o Grande Sertão: Veredas amplia as possibilidades de recriar a ideia sertão, proporcionando a abertura para um reflexivo diálogo e um aprofundamento reflexivo, entre outros, a cerca de questões que constituem as condições do homem no mundo.

Desse modo, ao entrar em contato com o elemento da cultura material e imaterial do sertão, o conjunto de quadros pintados pelo escritor mineiro, torna a realidade regional, sugerindo – digo sugerindo por entender que como obra de arte o livro do escritor cordisburguense não se fecha em uma única ideia – a sensibilidade como forma de compreensão da obra.

## CAPÍTULO 2. SERTÃO ROSIANO: UMA LINGUAGEM ESTÉTICA

De acordo com o livro *O que é arte*, de Jorge Coli, “arte são certas manifestações da atividade humana diante das quais nosso sentimento é admirativo, isto é: nossa cultura possui uma noção que denomina solidamente algumas atividades e as privilegia” (COLI, 1999, p.8). Ou seja, a arte transmite e expressa ideias e emoções independentemente da sua forma final, que pode ser uma pintura, uma escultura ou um texto literário, entre outros meios de produção. Não importa a forma como é trabalhada, ela reflete as ações e os acontecimentos ocorridos ao longo dos tempos. Dessa forma, a literatura é um grande condutor de sensibilidade do autor, assim como a pintura ou a música.

Fernando Pessoa (1974) em seu livro *Obra em Prosa*, afirma que “Toda a Arte é uma forma de literatura, porque toda a arte é dizer alguma coisa”. E diz ainda que em toda arte que não seja a literatura há de procurar uma frase silenciosa que ela contém, ou o poema, ou o romance, ou o drama. Já a Literatura é a arte que se forma com palavras dispostas de determinada maneira (PESSOA, 1974, p. 261). A partir desses pressupostos, concebemos que o diálogo entre o romance de Guimarães Rosa e as outras formas de arte é possível, além de enriquecer os campos de leitura, já tão vastos, propostos pelo livro.

Vários leitores testemunharam as relações pictóricas e ou sonoras evocadas na leitura da narrativa rosiana. O trabalho de artífice elaborado por Guimarães Rosa faz da palavra um elemento inquieto, pulsante de significados, que alça o livro à classificação de uma obra de arte. O trabalho linguístico operado pelo escritor mineiro remete a mais do que uma invenção de linguagens ou a uma renovação do falar sertanejo; como numa obra de pintura ou diante de uma composição musical, vários signos se reagrupam, em cores e significados, projetando-se para além de uma interpretação fechada.

Sibele Paulino e Paulo Astor Soethe, no artigo “*Artes visuais e paisagem em Guimarães Rosa*” (2005), ressaltam o amplo interesse de Guimarães Rosa pelas artes visuais, afirmando que, no Instituto de Estudos Brasileiros (IEB/ USP), onde se encontram os arquivos do escritor mineiro, esse interesse se encontra fartamente documentado. Segundo Paulino e Soethe, na pintura paisagística, pretende-se dar forma

à natureza visível por via estética, assim, ao lado do momento perceptivo, a conformação da paisagem exige recursos apropriados de figuração. O sujeito que dá forma à paisagem situa-se no mundo a partir do recorte espacial que faz – ao impor seu ponto de vista sobre a realidade –, e a partir das características que lhe atribui, segundo suas escolhas. Mesmo sob um ponto de vista mais geográfico que estético, descarta-se a neutralidade objetiva na definição de paisagem, e também a condiciona à apreensão pelo sujeito, sob uma forma delimitada, mas capaz de indicar a noção de totalidade.

O historiador de arte Lützeler, refere-se à pintura paisagística como “um ato do encontro do ser humano consigo mesmo e de sua auto conformação, junto à paisagem” (LÜTZELER, 1950, p. 215). Nessa atitude reflexiva, fundem-se os olhares estético e ético-filosófico sobre a paisagem natural, pois o artista moderno, ao voltar o olhar para a natureza, tem em mente as referências estabelecidas pelas obras de arte na tradição, tanto quanto noções filosóficas e histórico-culturais sobre a relação entre o ser humano e o mundo natural.

Sobre a experiência estética da paisagem, Martin Seel (1996) no livro *Estudos Ético-estéticos* Frankfurt: Suhrkamp ( *Ethisch-ästhetische Studien. Frankfurt: Suhrkamp*) ressalta que:

..um espaço exterior ao mesmo tempo real e metafórico. (...) Para se atualizar uma experiência paisagística é preciso distender o vínculo com orientações pragmáticas que normalmente determinam nosso comportamento no espaço: isso ocorre quando não nos movemos por mais tempo nesse espaço de acordo com destinos demarcados, mas nos mantemos abertos à presença irregular do próprio espaço mais amplo. O passo que leva à experiência da paisagem é um abrir-se para algo, para um acontecimento que não se deixa submeter por via instrumental ou cognitiva (SEEL, 1996, p. 64).

Conforme lemos, a abordagem estética do espaço que envolve o indivíduo permite-lhe travar conhecimento com possibilidades fundamentais para a própria vida, em sua relação com o mundo.

Desde a Grécia Antiga, são apontadas aproximações entre pintura e poesia. Um dos maiores poetas da Roma Antiga, Horácio, expressou em seu livro *Ars Poética*, uma interpretação da similaridade entre a poesia e a pintura: “a poesia é como a pintura” (OLIVEIRA, 1999, p.7 e 8). Já o poeta grego Simónides de Ceos afirmou que: “A pintura é uma poesia muda e a poesia é uma pintura falante” (OLIVEIRA, 1999, p.13).

A presença do aspecto visual na poesia é constatada com o surgimento de imagens. A visualidade surge com a disposição estrutural das palavras aproximando-se

do trabalho plástico da pintura. Diante de tais apontamentos, é clara a existência das relações entre literatura e artes visuais.

O texto literário pode se abrir como uma tela diante dos olhos do leitor, e quando bem trabalhada, pode puxá-lo para dentro de um universo unicamente visto na mente de seu autor, mas que por meio de palavras, metáforas, descrições e signos podem ser compartilhados nas páginas de uma obra literária. De acordo com o estudioso Octavio Paz, “o poeta faz algo mais do que dizer a verdade; cria realidades que possuem uma verdade: a de sua própria existência” (PAZ, 1996, p.45.). Para Paz, aquilo que se visualiza por meio de um texto poético possui uma lógica única, assim, ninguém se escandaliza com um poeta que diz que “a água é como cristal”, ou seja, ele trabalha a palavra de forma que se crie uma imagem de algo translúcido e incolor assim como a água sem de fato a descrever. (PAZ, 1996, p. 45.).

Nos textos literários e nas pinturas, o corpo e a paisagem estão presentes, acessíveis à percepção, mas a própria percepção já é fruto de uma leitura de convenções técnicas de cor, traçado, perspectiva (ou da utilização e realização verbal dessas noções), que se devem ao espírito e à tradição artística. Na recepção e conformação da obra de arte visual figurativa, e em especial naquelas em que o sujeito está imerso na paisagem, o corpo é capaz de “entender” o espírito, e o espírito, de “perceber” o corpo, numa linguagem que funde sujeito e paisagem. Essa é a impressão que tem o leitor, quando lê GSV. Homem e paisagem sertaneja estão de tal forma interligados, num entendimento pleno, sendo impossível entender um dissociado do que é o outro. Numa de suas entrevistas, Rosa afirmou: “Levo o sertão dentro de mim e o mundo no qual vivo é também o sertão” (ROSA, 1994, v.1, p. 49). Tal afirmação corrobora esse tipo de relação, na qual a interioridade e a exterioridade do corpo partilham um mesmo princípio natural, mediado pela atitude ética.

Entendemos que Rosa selecionou habilmente as palavras, de forma a pintar vários quadros superpostos, várias telas dispostas lado a lado, ora independentes, ora interligadas por vários sentidos. Assim como, do ponto de vista narrativo, Rosa dispõe várias micronarrativas, na narrativa maior do romance, criando várias histórias para compor o drama existencial vivenciado pelo narrador Riobaldo. Esse trabalho de selecionar histórias e palavras é como o trabalho de um pintor diante de seu quadro: ele não apenas pinta, mas combina cores, formas e texturas para criar sua obra de arte. Da mesma forma que o pintor se entrega a sua tela, o escritor se entrega a sua escrita combinando cores, texturas, pensamentos, formas, influências externas ou internas.



Recorremos a uma cena do livro, que exemplifica a forma como Riobaldo se abre a uma experiência estética com a paisagem. Ver, para ele é perceber, aprender e apreender o mundo a sua volta:

O Reinaldo mesmo chamou minha atenção. O comum: essas garças, enfileirantes, de toda brancura; o jaburu; o pato-verde, o pato-preto, topetudo; e até uns urubus, com aquele triste preto que mancha. Mas, melhor de todos – conforme o Reinaldo disse – o que é o passarim mais bonito e engraçadinho de rio-abaixo e rio-acima: o que se chama o manuelzinho-da-croa. Até aquela ocasião eu nunca tinha ouvido dizer de se parar apreciando, por prazer de enfeite, a vida mera deles pássaros, em seu começar e descomeçar dos vôos e pousação. Aquilo era para se pegar a espingarda e caçar. Mas o Reinaldo gostava: – “É formoso próprio...” – ele me ensinou. Do outro lado, tinha vargem e lagoas. P’ra e p’ra, os bandos de patos de cruzavam. – “Vigia como são esses...” Eu olhava e me sossegava mais. O sol dava dentro do rio, as ilhas estando claras. – “É aquele lá: lindo!” Era o manuelzinhoda-croa, sempre em casal, indo por cima da areia lisa, eles altas perninhas vermelhas (...). Machozinho e fêmea – às vezes davam beijos de biquiniquim – a galinholagem deles (ROSA, 2001, p. 95-96).

Ainda, segundo Paulino e Soethe, no supracitado artigo “*Artes visuais e paisagem em Guimarães Rosa*” (2005), a apreensão estética da paisagem constituiu fator decisivo para a poética e produção de Guimarães Rosa, como não deixou de apontar o ensaio fundador de Antonio Candido. O escritor ainda declara sobre si mesmo: “sou um visual”: “só sei descrever aquilo que vi, efetivamente, e sonhei depois”. A profusão de referências à cor e forma do entorno natural em *Grande sertão: veredas* confirma essa sensibilidade.

Ivana Ferrante Rebello e Osmar Oliva, no artigo “*Grande sertão: veredas em luz e sombra*” (2018), destacam a relação da pintura barroca com a narrativa de GSV. No artigo, os estudiosos analisam as várias tonalidades de verde no romance (verde claro, verde arenoso, verde sombreado) com a dramaticidade crescente do amor proibido entre Riobaldo e Diadorim.

Para Rebello e Oliva:

Em *Grande sertão: veredas* o espaço ganha uma relevância singular, no sentido de que contextualiza a maior parte das ações narrativas, as quais vêm à mente do ouvinte/leitor por meio da linguagem cambaleante de Riobaldo. A plasticidade dessa narrativa reside, sobretudo, na subjetividade do

ouvinte/leitor, convocado a todo instante a imaginar, a criar quadros visuais mentais incompletos que a linguagem em zigue-zague do narrador se esforça em compor e sugerir (REBELLO et OLIVA, 2018, p. 251).

Ainda segundo os estudiosos, a compreensão da história trágica de Riobaldo e Diadorim se completa além do registro linguístico escrito, dependendo do efeito sensível produzido no leitor:

Em perspectiva, o enredo se constrói em profundidade, nos pontos de fuga distanciados do relato, tal qual na pintura barroca, mantendo, portanto, uma certa obscuridade que apela ao sentimento e à reflexão, como na cena em que Riobaldo intenta fazer o pacto com o demo, invoca seu nome, mas não o vê. O jagunço pressente a presença invocada, sentindo a “fria aragem” e transforma-se, mas nem ele, tampouco o leitor, comprova a realização do pacto (REBELLO et OLIVA, 2018, p. 251).

Para Rebello e Oliva, o romance rosiano instaura-se como um espaço difícil de traduzir, mas percebido, sentido e intuído, no qual o convite de mirar e ver constitui um mote à narrativa. Desde o início, a história que se conta convoca o leitor ao exercício de olhar: “Mire veja” ( ROSA, 2009, p. 29). O livro todo é palavra-pintura, permeado por descrições de efeitos plásticos, parágrafos-telas que evidenciam a tensão permanente de toda a narrativa.

Sabemos que a literatura e a arte pictórica aproximam-se na capacidade de transformarem a realidade em signos, cada uma com sua linguagem específica, ou seja, ambas são dotadas de potência de traduzir aquilo que outras formas de linguagem não são capazes de expressar, revelando o irrepresentável e o indizível, abrindo novos contornos da realidade humana.

A partir das reflexões acima, apresentaremos um diálogo entre três telas de Cândido Portinari e as descrições pictóricas apresentadas por Guimarães Rosa, no romance.

## 2.1- O Grande Sertão em diálogo com Portinari

Conforme dissemos, desde a antiguidade clássica pintura e literatura dialogam. Contudo, é necessário frisar as diferenças entre a literatura e as artes pictóricas, propostas por Laocconte e retomadas por Jean-Michel Eriksohn (2004). Esses estudiosos nos chamam a atenção para um dos princípios diferenciadores da poesia e das artes plásticas: o elemento da poesia é o tempo, com tendência a narrar acontecimentos sucessivos, ao passo que o elemento da pintura é o espaço, a representação de objetos fora da duração.

Discutir as representações do sertão, do final do século XIX até o séc. XX, e suas relações com o homem, objeto dessa pesquisa, poderá perpassar por diversas áreas do conhecimento como a geografia, a história, a sociologia, a pintura, a música entre outras áreas. A pesquisa, que prioriza a literatura e a construção estética do romance rosiano, entende que, diferentemente das demais áreas do conhecimento, a literatura não busca verdades homogêneas e únicas, mas versões e interpretações possíveis. Por seu caráter aberto, *Grande Sertão: veredas*, livro que merece o status de esfinge a lançar pergunta a seus leitores, tem sido, desde sempre, um importante canal de expressão da experiência humana, inclusive por sua capacidade de dialogar com outras artes.

Propomos estabelecer um diálogo com a representação iconográfica de Candido Portinari como representação do sertão. Uma das discussões do presente estudo é discutir o espaço-sertão no romance *Grande sertão: veredas*, visto que nele se contextualiza a maior parte das ações narrativas. Esse espaço é narrado com muita plasticidade e sugestões sensoriais, capaz de despertar no leitor uma série de quadros visuais. De acordo com Eriksohn (2004), desde o século XVIII se estabeleceu mais claramente a relação entre as artes e a experiência sensível: a literatura e a pintura se tornam expressões artísticas na medida em que nos emocionam e nos atraem. Assim, uma obra completa-se na percepção do sujeito que a contempla.

Entraremos pelo sertão adentro. Um sertão que, como as águas das veredas, são novas em cada leitura, um sertão em que se pode empreender várias travessias. E essa provocação de ideias, sensibilidades e imagens levam-nos, de imediato, a algumas pinturas de Cândido Portinari, alçadas, no presente estudo, de forma a promover a função do diálogo e da relação entre as artes, bastante realçadas na ficção rosiana.

Antes de iniciar a leitura comparativa das telas de Portinari e da ficção rosiana, cumpre-nos ressaltar alguns dados biográficos de Candido Portinari, bem como sua trajetória artística. Como o próprio pintor afirma:

Vim da terra vermelha e do cafezal. As almas penadas, os brejos e as matas virgens. Acompanham-me como o espantalho, Que é o meu autorretrato. Todas as coisas frágeis e pobres. Se parecem comigo.” (PORTINARI, 1964, p.23 )

Essa declaração do pintor se iguala à de Guimarães Rosa, quando este afirma: “Sou o sertão, levo-o dentro de mim”, em entrevista.

Candido Portinari nasceu numa fazenda de café, perto do pequeno povoado de Brodowski, no interior do estado de São Paulo, em 30 de dezembro de 1903. Filho de imigrantes italianos, de origem humilde, tem uma infância pobre. Recebe apenas a instrução primária. Desde criança manifesta sua vocação artística; começou a pintar aos nove anos de idade.

Portinari pintou inúmeras obras, de pequenos esboços e pinturas de proporções padrão, como *O Lavrador de Café*, até gigantescos murais, como os painéis *Guerra e Paz*, presenteados à sede da ONU, em Nova Iorque, em 1956. É considerado um dos mais importantes pintores brasileiros de todos os tempos, sendo o pintor brasileiro a alcançar maior projeção internacional.

Com sua morte prematura, aos 58 anos de idade, Portinari deixa um extraordinário legado, com mais de quatrocentos trabalhos entre pinturas, murais, afrescos, painéis, obras, desenhos e gravuras que representam uma ampla síntese crítica de todos os aspectos da vida brasileira de seu tempo. Todavia, para a crítica não é o seu legado pictórico que mais destacou no cenário nacional. Além do destaque na arte pictórica, Portinari é um dos mais importantes polos de captação e irradiação das principais preocupações estéticas, artísticas, culturais, sociais e política de sua geração.

Segundo o descrito no *site* do museu Casa de Portinari, ele participou da elite intelectual brasileira, junto aos mais celebrados poetas, escritores, arquitetos, músicos,

políticos, educadores e jornalistas, no período exato em que todos eles provocavam uma notável mudança na atitude estética e na cultura dos principais centros do país. Mesmo perseguido pelo governo da época por sua preferência política (integrado ao Partido Comunista Brasileiro) e por pintar e chocar o expectador da época, ao representar a miséria de retirantes nordestinos, o pintor paulista foi o brasileiro a alcançar maior projeção internacional, sendo o único artista brasileiro convidado a participar em 1958 dos 50 anos da arte moderna em Bruxelas (Bélgica).

Como definiu o crítico de artes Israel Pedrosa: “Nenhum pintor pintou mais um País do que Portinari pintou o seu...” Seus temas sociais, históricos, religiosos, o trabalho no campo e na cidade, os tipos populares, a festa popular, a infância, o folclore, os retratos dos grandes brasileiros de sua geração, a fauna, a flora e a paisagem, demonstram com eloquência a reflexão de Israel Pedrosa.

A presença da temática sertão pintada nos quadros de Cândido Portinari o aproxima da escrita de Rosa. Além da denúncia social, Rosa e Portinari (re) descobrem outra realidade social brasileira, o mundo não alfabetizado, portador de um outro referencial de cultura. Ao revelar o sertão integrado ao homem, Portinari, nas palavras de Antonio Candido, é produtor de certo status de dignidade humana. Como em GSV, o artista paulista em suas obras plástica produz uma representação estética que constitui traços de ruptura.

### 2.1.1- Mire, veja: isso é o sertão



PORTINARI, *Retirantes*, 1944.<sup>2</sup>

<sup>2</sup>-MASP - Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand. Disponíveis no <http://www.portinari.org.br/>



PORTINARI, *Criança Morta*, 1944.<sup>3</sup>



PORTINARI, *Enterro na Rede*, 1944.<sup>4</sup>

As três telas acima, de Candido Portinari, representam o sertão brasileiro e trazem, à semelhança do romance de Guimarães Rosa, quadros representativos do sertão e das duras penas que o lugar infringe aos habitantes do local – são imagens de dor, perda e tristeza, como sugerem seus respectivos títulos, realçadas pela densidade de cor e linhas que emergem da tela para o espectador. Podem ser acompanhadas de um epíteto, também retirado do livro de *Grande Sertão: Veredas* “O senhor sabe: sertão é onde o pensamento da gente se forma mais forte do que o poder do lugar” (ROSA 1994, p. 28).

<sup>3</sup>-MASP - Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand. Disponíveis no <http://www.portinari.org.br/>

<sup>4</sup>-MASP - Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand. Disponíveis no <http://www.portinari.org.br/>

Além disso, as telas sugerem ao leitor a dramaticidade e a impressão sensorial, presentes na escritura de Guimarães Rosa. Pintadas na década de 1940, antecedem em uma década o romance de Rosa, embora se possa dizer que as obras – livro e pinturas – estejam impregnadas daquela visão crítica e afetiva, características do “superregionalismo<sup>5</sup>”, tal como foi proposto por Antonio Candido, em “Literatura e subdesenvolvimento” (1970). A aproximação entre os dois artistas e linguagens, ancorada pela proposição teórica de Antonio Candido, reitera hierarquias sociais e culturais que se veem representadas e questionadas na obra de Guimarães Rosa.

A opção pela série “Retirantes”, de Portinari como forma de representação do sertão é seu caráter polifônico, que nos aproxima muito das imagens sugeridas pela leitura da ficção de Guimarães Rosa. As imagens iconográficas do artista plástico revelam um entrelace discursivo, bem como um dialogismo revelador de valores históricos e ideológicos que vai além de um lugar desertificado e de figuras humanas distorcidas. Semelhante à literatura, a pintura de Portinari possibilita abrangentes leituras do sertão, dando, por exemplo, voz aos silenciados, (re) construindo novos conceitos geofísicos do local, entre outros aspectos.

Além disso, a arte de Portinari e a de Rosa se aproximam, pois ambas são reveladoras de uma forte representação, desnudando para a sociedade a relação do homem com a natureza e seu drama pessoal. As pinturas de Portinari e a literatura de Guimarães Rosa são, portanto, convocadas como construção de uma nova visão histórica brasileira, em que a vida do homem do sertão é percebida em sua estreita relação com a terra.

A cruel realidade do sertão brasileiro já era matéria da literatura e das demais áreas do conhecimento desde o Brasil colônia; num trabalho de denúncia, a atroz situação do sertão brasileiro foi sendo, ao longo dos séculos, retratada. Todavia, foi a partir da seca dos anos de 1936 e 1937, período de grande estiagem na região nordeste brasileiro que se estendeu também para outras regiões como Minas Gerais e São Paulo, que o sertão passou a ser encarado como um problema nacional, até então era conhecido apenas como o local do outro.

---

<sup>5</sup>-Superregionalismo: termo cunhado por Antonio Candido em seu ensaio Literatura e subdesenvolvimento (1960). Para Candido a literatura pós anos 60 abandonaria os dogmas tradicionais e se associada ao desenvolvimento tecnológico e capitalista constituindo uma literatura universalmente significativa.



Tendo como tema o sertão e, apesar de distanciamento de mais de uma década entre o lançamento de *Grande Sertão: Veredas* e a série *d'Os Retirantes*, de Portinari, existe uma inegável ligação entre a ficção de Rosa e o artista plástico paulista, em suas produções. Diversos exemplos de ressonâncias abundam entre o romance do escritor mineiro e as pinturas de Portinari. Ressaltamos aqui dois pontos de contato entre as obras: o retrato da realidade nacional e a denúncia social, fatores que podem ser vistos com facilidade na escrita do escritor mineiro e do artista plástico paulista.

Portinari, utilizando de elementos pictóricos com influência expressionista e cubista, busca evidenciar o sofrimento e a tragédia do retirante nordestino nas duas últimas décadas da primeira metade do séc. passado, registrando na tela (*Retirantes*) a dura realidade e o sofrimento de uma família nordestina, fazendo com que essa obra seja um retrato da vida do nordestino brasileiro e importante instrumento de denúncia social, conforme vemos a seguir.



PORTINARI, *Retirantes*, 1944

*Retirantes* é uma pintura feita em 1944. Foi produzida com a técnica de óleo sobre tela, possui dimensão de 180 x 190 cm e encontra-se no Museu de Arte de São Paulo (MASP). Nessa tela, Portinari aborda o tema da migração nordestina, realidade de uma parte da população brasileira, que deixa seu lugar de origem, devido à seca, em busca de melhores condições de vida em outros lugares do país. O pintor retratou o grupo, quatro adultos e cinco crianças, de maneira sombria e triste. A paleta de cores escolhida exhibe tons terrosos e cinzentos, o que dá ênfase à atmosfera fúnebre que envolve a cena. As pessoas tomam grande parte da composição e ao fundo temos uma



paisagem seca e sem vida. Os corpos das pessoas, muito magros, traduzem a fome do povo sertanejo e as expressões nos rostos expõem o desespero daqueles que lutam pela sobrevivência, em meio a uma natureza tão agressiva.

Sob o sol escaldante, e em busca de uma vida melhor, os personagens que a pintura nos traz refletem a imagem de devastação e personagens sem rumo. O idoso sem camisa, à esquerda da tela, com um olhar esbugalhado e olhando diretamente para seu observador, reforça o conjunto da tela na denúncia social. Sustentando uma criança desnutrida, à frente de um senhor velho, há uma mulher esquelética que transmite ao seu observador tristeza e desamparo. Ainda no quadro, do lado direito da tela há uma família (pai, mãe e quatro filhos) cadavéricos, maltrapilhos e de olhares assustados. Cansados, os personagens dessa família expressam em seus rostos o sofrimento vivido e a dor que ainda estará por vir durante a travessia. A trouxa branca sobre a cabeça da mãe revela o pouco que resta à família e o peso duplo da rotina da mulher: carregar o filho bebê e a trouxa de roupas. Outro aspecto da denúncia social no quadro são as crianças: seminuas e descalças, uma com a barriga grande, como que cheia de vermes, revela o problema de saneamento e do tratamento de água no Brasil. O céu de horizonte em tons azuis acinzentados, na parte superior com urubus sobrevoando, lembra-nos da morte iminente. Os osso e pedras no solo representam o embate entre a vida e a morte, além de demarcarem o solo árido e infértil da caatinga.

Embora GSV não problematize a questão da seca, ela ronda muito proximamente a dureza da vida dos personagens do livro rosiano. A questão agrária, uma realidade premente no Brasil, ainda hoje, patenteou outras questões como a disputa de terras e o fenômeno do cangaço e ou jaguncismo, presente na narrativa do romance.

Apesar de estarmos trabalhando com signos diferentes, o mesmo quadro pode ser visto em *Grande Sertão: veredas*. É Riobaldo, que semelhante à pintura de Portinari, quem aponta a situação dos moradores do Sucruiú:

Já estávamos pelas rédeas, para outra subida da ladeira: mas ia escutando o latir dos cachorros. Enxergamos um homem – no alto da virada – uns homens. Esses estavam com espingardas. Os quatro homens, de estranho aspecto, que agitavam manejo para voltamos de onde estávamos. Por certo não sabiam quem a gente era; e pensavam que três cavaleiros menos valessem. Mas, entendendo que do caminho não desgarrávamos, começaram a ficar estromontados. Um eu vi, que davam as ordens: um roceiro brabo, arrastando as calças e as esporas, mas os outros chusmonte deles, **eram só molambos e miséria, quase que não possuíam o respeito de roupa de vestir. Um, aos menos trapos: nem bem só o esporte de uma tanga esfarrapada, e, em lugar da camisa, a ver a espécie de colete, de couro de jaguacaca.** Eram uns dez ou quinze. Não consegui sentido no que eles

ameaçavam, e vi que estavam aperrando as armas. Queriam cobrar portagem? ... E eles, ali confrontes, não explicavam razão nenhuma. Só um dizia: “Pode não... Pode não... Gente tão em célebres, conforme eu nunca tinha divulgado nem ouvido dizer, na vida... “Ih! Essa gente tem piôlo e muquiranas... todos eles com seus saquinhos chumbeiros e surrões, e povorinhos de corno, e armamento tão desgraçado, mesmo assim não tomavam bastante receio dos nossos refles. Para nosso juízo, eles eram doidos ... **O que acontecia era de serem esses homens reperdidos sem salvação naquele recanto lontanho do mundo, grotesco de um sertão, os catrumanos daquelas brenhas** (ROSA, 2001, p. 398, 399, grifos nossos).

Como se nota, existe uma ressonância entre a pintura de Portinari e o quadro narrado em *Grande Sertão: veredas*. Tal como ocorre na pintura *Retirantes*, o fragmento acima é revelador da dura vida do sertão. As palavras destacadas em negrito, no texto narrativo, pintam ao leitor o desamparo daquela gente. Diferentemente do livro em estudo, os personagens da tela de Portinari não usam armas; seu desespero é a fome. As armas, referência constante na história de GSV, são os instrumentos que aguçam o olhar do leitor para o problema da violência no sertão. Como nos adverte Riobaldo: “Sertão é o penal, criminal. Sertão é onde homem tem de ter a dura nuca e mão quadrada...” (Rosa, 2001, p.92) e “O senhor sabe: sertão é onde manda quem é forte, com as astúcias. Deus mesmo, quando vier, que venha armado!” (Rosa, 2001, p.11).

O tema da fome aparece no romance, quando os jagunços atravessam o Liso do Sussuarão. Caminho árduo, o lugar, topograficamente, ao mesmo tempo real e fictício, localiza-se no extremo oeste de uma extensa região que compõe a margem esquerda do rio São Francisco. A necessidade de atravessar esse lugar misterioso e temido deveu-se a um plano apresentado ao chefe do bando de jagunços, Medeiro Vaz, que consistia em alcançar de surpresa, através de um “intransponível” atalho – “O que ninguém ainda não tinha feito, a gente se sentia no poder de fazer” (ROSA, 2009, p. 61) –, a fazenda de Hermógenes, traidor e assassino de Joca Ramiro.

O adjetivo “liso” pode indicar uma região de “superfície é plana ou sem asperezas” (Ferreira, 1986, p. 1039), conclusão essa a que se chega pela leitura da descrição dos elementos que enformam a região na primeira travessia: pobreza de fauna e flora e desolamento geográfico. Na segunda travessia, já sob o comando do Urutú-Branco (apelido de Riobaldo), essa descrição se altera radicalmente, chegando o *Liso* a assemelhar-se mesmo a um paraíso ecológico. Porém, o “liso” como uma “superfície plana e sem asperezas” pode distender-se em claridade ofuscante e sem sombras, difícil de transpor.

No livro *O léxico de Guimarães Rosa*, Nilce Santana Martins apresenta a seguinte classificação para o lugar, admitindo que o nome pode ser uma alusão à onça sussuarana, típica do sertão: “**SUASSURANA. (V. PUMA)**, – (...) Mamífero carnívoro, da família dos felídeos; onça parda. (...) Do tupi **suasua'rana**; apresenta diversas variações. a mais usual, dic., é **suçuarana**” (Martins, 2001, p.470).

Na travessia, a descrição das dificuldades traduz a aridez do cenário:

A gente olhava para trás. Daí, o sol não deixava olhar rumo nenhum. Vi a luz, castigo. (...). Achante, pois, se estava naquela coisa – taperão de tudo, fofo ocado, arreveso. Era uma terra diferente, louca, e lagoa de areia. Onde é que seria o sobejo dela, confinante? O sol vertia no chão, com sal, esfaiscava. (Rosa, 2009. p.63).

O calor insuportável intensifica a dificuldade da empreitada. Riobaldo recorre até à inspiração espiritual, lembrando do compadre Quelemém, espírita;

A gente viemos do inferno – nós todos – compadre meu Quelemém instrui. Duns lugares inferiores, tão monstro-medonho, que Cristo mesmo lá só conseguiu aprofundar por um relance a graça de sua sustância alumiável, em as trevas de véspera para o Terceiro Dia. Senhor quer crer? Que lá o prazer trivial de cada um é judiar dos outros, bom atormentar; e o calor e o frio mais perseguem; e, para digerir o que se come, é preciso de esforçar no meio, com fortes dores; e até respirar custa dor; e nenhum sossego não se tem (Rosa, 2009, p. 64-65).

O jagunço compara esse inferno às atitudes cruéis e homicidas de certos homens no plano terrestre, levando-o a suspeitar se tais seres não teriam escapado ou sido liberados do reino de Lúcifer antes do tempo. O Liso do Sussuarão é um lugar que faz o narrador ressaltar as mazelas das secas para o leitor. A natureza, neste momento, assemelha-se ao inferno:

Mas mor o infernal a gente também media. Digo. A igual, igualmente. As chuvas já estavam esquecidas, e o miolo mal do sertão residia ali, era um sol em vazios. A gente progredia dumas poucas braças, e calcava o reafundo do areião – areia que escapulia, sem firmeza, puxando os cascos dos cavalos para trás. Depois, se reparaçava um entranço de vice-versa, com espinhos e restolho de graviá, de áspera raça, verde-preto cor de cobra. Caminho não se havendo. Daí, trasla um duro chão rosado ou cinzento, gretoso e escabro – no desentender daquilo os cavalos arupanavam (ROSA, 2001, p.65).

Essa travessia afetou a coragem de Riobaldo, causando-lhe arrepios e medo. Com a chegada da noite, os jagunços experimentaram alívio. Na leitura atenta, podemos

ver algumas características do expressionismo na linguagem do romance, especialmente neste trecho da malograda travessia no Liso do Sussuarão: predominância do tom subjetivo; a deformação de formas e cores, para ressaltar o sentimento, a interioridade do narrador; o uso de temas sombrios e mórbidos. A descrição de Riobaldo nos leva a um lugar semelhante ao inferno de Dante, em *A Divina Comédia*.

Na obra *Retirantes*, Candido Portinari também expõe um estilo expressionista de pintura. Os traços fortes, as cores fechadas, explorando os tons de preto, cinza e marrom, buscam retratar a dura realidade desta parte da população brasileira. A falta de cor no céu e em todo o entorno do horizonte carregam uma imagem de desolação, de falta de recursos e de extrema pobreza.

Dada à força da ficcionalização e da poética na escrita de Grande Sertão, os fragmentos acima são reveladores dos mesmos traços dos personagens pintados pelo artista paulista no quadro *Retirantes*. O escritor mineiro usa vocábulos duros; sua descrição é permeada de imagens fortes, evocando, entretanto, as sensações e a força da imagem pictórica.

Assim como Portinari, muitos intelectuais e artistas buscaram, e ainda buscam, por meio da arte e das ciências, revelarem o significado e a construção da identidade do sertão brasileiro. João Guimarães Rosa, por meio da literatura, revela o profundo e o escondido do sertão e da alma brasileiro, buscando compreender e descrever, através dos textos ficcionais, um homem e uma cultura pouco valorizados no Brasil, até meados do século XX. Sua ficção, responsável por sobressaltar a riqueza cultural para além dos quadros de pobreza e escassez, cria no imaginário brasileiro outras imagens do sertão e do sertanejo.

Seguindo por este pensamento o escritor mineiro, em *Grande Sertão: Veredas* e Portinari em *Retirantes*, numa espécie de redescoberta do Brasil, no texto literário e na pintura, sobrepõem-se à voz do colonizador, vigente até meados do século XX, oferecendo outros retratos do espaço sertanejo.

A segunda tela, *Criança Morta*, também explora o tema da dor e do desalento:



PORTINARI, *Criança Morta*, 1944

Essa tela leva o leitor à imagem icônica da escultura *Pietà*, de Michelângelo. A profunda dor de segurar ao colo o filho morto é explorada por Portinari por meio de diversos recursos. A cena do pai pranteando o filho ocupa a centralidade da tela e, a seu redor, outros personagens voltam-se para a cena principal, vertendo lágrimas. Apenas a criança, à direita da tela, parece olhar para além do quadro, numa atitude de alheamento ou de completo abandono. Os tons intensificam a ideia do luto e do fim: o céu, em azul marinho, sugere a chegada da noite (fim do dia); a terra seca se aproxima do chão batido, é plana, sem qualquer tom de verde, com apenas uns pedregulhos no chão. As faces humanas estão distorcidas pela dor, assemelhando-se a borões, levando-nos a inferir sobre o aspecto desumanizador da miséria.

Há, no livro de Guimarães Rosa, algumas cenas que se aproximam desse aspecto de degradação a que o ser humano é levado, devido à carência ou à dor extremas. Um episódio vivenciado pelos jagunços, ainda a caminho do Liso do Sussuarão, é a cena em que os homens, atormentados pela fome comem um macaco enorme, e só depois sabem que se tratava de homem humano, nu, por falta de roupa, intensifica a miséria absoluta:

Como Deus foi servido, de lá, do estralal do sol, pudemos sair, sem maiores estragos. Isto é, uns homens mortos, e mais muitos dos cavalos. Mesmo o mais grave sido que restamos sem os burros, fugidos por infelizes, e a carga quase toda, com os mantimentos, a gente perdemos. Só não acabamos sumidos dextraviados, por meio do regular das estrelas. E foi. Saímos dali, num pintar de aurora. E em lugares deerrados. Mais não se podia. Céu alto e o adiado da lua. Com outros nossos padecimentos, os homens tramavam zuretados de fome - caça não achávamos - até que tombaram à bala um macaco vultoso, destrincharam, quartearam e estavam comendo (ROSA, 2001, p. 44)

Toda a cena do livro intensifica a penúria, a morte, a noite escura, sem lua. As cores do romance nos aproximam das cores da tela, pois, tanto na pintura como na narrativa, há pouca luz, imagens de perdas e de miséria. Na sequência da cena, a mãe do pobre expressa sua dor:

Era homem humano, morador, um chamado José dos Alves! Mãe dele veio de aviso, chorando e explicando: era criatura de Deus, que nu por falta de roupa... Isto é, tanto não, pois ela mesma ainda estava vestida com uns trapos; mas o filho também escapulia assim pelos matos, por da cabeça prejudicado. Foi assombro. A mulher, fincada de joelhos, invocava. Algum disse: -"Agora, que está bem falecido, se come o que alma não é, modo de não morrermos todos..." (ROSA, 2001, p. 44)

A fala final da mãe indica a degradação máxima posta pela extrema carência: o corpo morto passa a ser a mínima esperança da vida do outro.

A terceira tela de Portinari também explora o tema da morte, mas a o contrário do anterior, que usa tons fechados e escuros, esse provoca uma espécie de êxtase pela luz. Toda a tela é iluminada:



PORTINARI, *Enterro na Rede*, 1944

No entanto, a luz aqui não é redentora. Ela cega o olhar em seus tons de areia, a sugerir sol escaldante, o sol do sertão, em pleno dia. Há movimento sugerido pelos homens que carregam a rede, onde vai o defunto, e suas expressões sugerem dor (as figuras de joelho) e dureza (o punho cerrado do homem à esquerda). Ninguém olha para frente, todos seguem o ritmo contínuo da morte, que parece ser o destino de todos. A

figura central também sugere uma “Pietá” do sertão, mas ela, por não poder carregar seu filho, eleva os braços ao céu, em sinal de desespero.

A morte também é tema constante no sertão de Guimarães Rosa, como reflete Riobaldo: “Mas morrer em combate é coisa trivial nossa; para que é que a gente é jagunço?!” (ROSA, 2009, p. 293). Embora o jagunço nos confesse essa trivialidade, não há nada de trivial na morte no romance. Há poucas páginas do fim, ao contrário, ela é descrita em todo seu mistério, apontada como a chave mestra do segredo de Diadorim e do sofrimento de Riobaldo. E ao longo do romance, aparece em outras tantas cores fortes que pode ser adjetivada das mais diversas formas.

O livro narra à vida de Riobaldo e nele, a morte, que é o fim e oposto da vida, é parte intrínseca do relato e, portanto, possível fio condutor da narrativa. Não se trata de uma morte distante, figurativa. Ao contrário, ela é próxima — quase íntima — permeada por elementos da religiosidade popular e que se sustenta sobre um imaginário tipicamente brasileiro: os rios, o sono, as velas e o enterramento são símbolos e práticas cujo significado só pode ser compreendido se levarmos em consideração a cultura em que se inserem. Assim, podemos afirmar que, no livro, vida e morte se completam e servem de via de acesso à religiosidade e à cultura do povo do sertão, com suas assombrações, espíritos dos mortos, como nos indica a seguinte fala de Geraldo Pedro, jagunço de Hermógenes: “Aquele? Hoje ele não existe mais, virou assombração... Matei...” (ROSA 2009, p. 224).

Para o crítico literário Willi Bolle (2004) no seu livro *Grandesertão.br*, que discute o romance de formação do Brasil, informa que somente pela via do texto ficcional se torna possível adentrar no labirinto da história e construir uma realidade nova que não seja a realidade da história oficial, em que o homem vive em constante busca de sentidos, numa travessia da vida em busca de conhecimento, numa realidade que o coloca em frente ao mistério e constante risco diante do desconhecido. Conforme narra Riobaldo Tatarana: “Mas o sertão era para, aos poucos e poucos, se ir obedecendo a ele; não era para a força se compor. Todos que malmontam no sertão só alcançam de reger em rédea por uns trechos; que sorrateio vai virando tigre da sela.” (ROSA, 2001, p. 78).

Assim, a narrativa de Riobaldo e sua travessia pelo sertão é um mergulho no Brasil obscuro, um tanto desconhecido, sobretudo de quem vive nas grandes metrópoles. Um Brasil, que após cinco séculos, insiste em não acertar suas contas com o passado.

### Capítulo 3- Grande Sertão: Veredas: uma poética de fluídos constantes.

Sei do sertão? Sertão: quem sabe dele é urubu, gavião, gaivota, esses pássaros: eles estão sempre no alto, apalpando ares com pendurado pé, com o olhar remedindo a alegria e as misérias de todos. (Rosa, 2009, p.590).

Desde *Sagarana* – primeiro livro lançado por Guimarães Rosa em 1946 – até as suas últimas escritas, de publicação póstuma – *Estas Estórias* (1969), *Ave Palavra* (1970) – todos os livros do escritor mineiro, além do trabalho poético com a linguagem, apresentam-nos um espaço de indagação, da busca e da desconstrução de visões monolíticas do real, como afirma Rosa, por meio das palavras de Riobaldo em *Grande Sertão: Veredas*: “... eu toda minha vida pensei por mim, forro, sou nascido diferente” (ROSA, 2009, p.31). Assim, fazendo das suas narrativas um grande laboratório da língua e de reflexões, Rosa vai criar um universo avesso a tudo aquilo que se apresenta como fixo e cristalizado, em histórias que, além de transpor o sertão para o mundo, rompe com hábitos e institutos que postulam verdades inquestionáveis, colocando em xeque toda visão tradicional da narrativa que por séculos norteou a produção literária ocidental. Enfim, trata-se de uma obra que oscila entre os extremos, por isso é difícil de situá-la; posto que apresentem textos de fluídos constantes e de muitas entradas e saídas.

É fixando o olhar na epígrafe introdutória deste capítulo e esquematizando o juízo que se formulou no parágrafo anterior, compreende-se que apesar de o *Grande Sertão: Veredas* lembrar o livro euclidiano, ou seja, apresentar também uma visão que lembra o meio, a terra e a luta do sertanejo pela sobrevivência; em Rosa, esses mesmos elementos não apresentam uma relação causal. No sentido mais largo da expressão: em Rosa, há uma terra, há um homem, há uma luta, todavia, intrincados, onde uma coisa se



entrelaça ou se mistura na outra. Assim no *Grande Sertão: Veredas* a ideia determinista do regionalismo anterior é afastada; no escritor mineiro o intuito é outro: o homem de certa maneira faz o meio, por outro lado, o meio faz o homem; o homem faz a luta, mas luta também faz o homem, dito de modo diferente e ampliado: Riobaldo também é o sertão, o homem também é o sertão.

Assim, como nos orienta a epígrafe desse capítulo, para interrogar o sertão rosiano é necessário possuir um olhar de sobrevoos. Em outras palavras, fugir da lógica racional e matemática cartesiana, reafirmando assim as palavras de Riobaldo ao dizer: “não se tem certeza de coisa nenhuma, mas desconfiar de muita coisa” (ROSA, 2009, p.15). Ainda com o olhar na epígrafe acima, Rosa, usando da metáfora, esclarece que ao agir como o urubu, o gavião e a gaivota – *com dependurados pés* – revela quais são os caminhos ou as chaves para se adentrar no sertão. Assim sendo, é necessário transgredir os códigos culturais pré-estabelecidos, em especial na linguagem, e não enxergar o sertão apenas como um espaço geográfico, mas, e sobretudo, enxergá-lo como um universo repleto de significantes. Para isso, o livro exige uma leitura sempre do alto e com o olhar remedindo a alegria e a miséria de todos.

A linguagem poética e compósita, misto de regionalismo, arcaísmo e invenções é a marca do *Grande Sertão: Veredas*. A proposta desse segundo capítulo da pesquisa é, pois, analisar como essa linguagem é trabalhada na obra para construção do sertão.

Seguimos a rota da leitura do romance e passamos pelo conjunto de terras e fronteiras ao longo das andanças e das ‘metamorfoses’ de Riobaldo, narrador/personagem – um misto de jagunço, professor e poeta. No primeiro capítulo, no percurso desse caminho, buscamos possíveis definições do que seria o sertão. Encontramos no livro a imagem de um mundo plural, vago e fora das convenções e de valores puramente métricos, revelando que as experiências humanas e históricas são intimamente afetadas pela geografia física, tornando ambas responsáveis por uma intensa aculturação da região.

Neste ambiente fundamentalmente permeado pelas experiências humanas, onde a natureza, entranhada pela relação geográfica histórico-afetiva, marcadas pelas cores, cheiros e sabores, revelam que *Grande Sertão: Veredas*, muito mais do que uma narrativa histórica, sociológica ou filosófica, ela é uma confluência de linguagens. Corroborando com a ideia, na obra *O Que é Literatura* (1948) no seu capítulo *O que é Escrever*, em que o filósofo francês Jean Paul Sartre afirma que: “não há dúvida de que as artes de uma mesma época se influenciam mutuamente e são condicionadas pelos

mesmos fatores sociais” (SARTRE, 1948, p.10), concluímos, no capítulo anterior, que, para a construção do sertão, a literatura de Rosa costura diálogos com outras áreas do conhecimento, como a Sociologia, a História, a Pintura, a Música, entre outras, abrindo para outros tipos de enunciações discursivas, visto que a temática sertão encontra-se presente em muitas outras esferas do saber.

Aceitando o que propõe Antonio Candido, em especial o panorama que ele apresenta da literatura em seus textos/ensaios da década 50 do século passado, os quais vislumbram que a literatura brasileira deixaria a realidade social como tema e voltaria às questões introspectivas do homem, rompendo com os princípios estéticos, didáticos e formais até então, inclusive pelo modo de incorporação da oralidade, com o fito de dar ênfase simultaneamente ao particular e ao universal. Ainda nas palavras de Candido, uma literatura que seria não só de produzir interpretação da nação, mas, e sobretudo, dialogar com outras áreas do conhecimento. Para o crítico literário, uma literatura que se volta sobre si mesma, assumindo uma configuração, em especial, relativa ao imaginário. Assim, compreende-se, a partir da leitura de Candido, que a literatura, pós anos 50, seria um texto híbrido, ou seja, uma somatória de forças com as demais áreas do conhecimento.

Reiterando o forte tom dialógico entre a literatura de João Guimarães Rosa e as demais artes, ainda no capítulo anterior, construímos um paralelo entre a pintura de Candido Portinari, em especial a série retirantes, e o romance *Grande sertão veredas*.

Sabemos que a literatura é, na verdade, um construto, um entrelace discursivo de várias vozes e ecos, trazido à luz, na narrativa de Rosa, pela fala do seu personagem narrador. Outra questão fundamental, agora nas palavras de Luis Alberto Brandão em *Teoria e Espaço Literário* (2013), reside na ideia de que o texto literário super-regionalista seria – metaforicamente – a infiltração de água na concretude do solo, tornando-o poroso, inoculo, dinâmico, impondo a mutabilidade. Assim, para descrever o sertão concluímos que não bastava apenas uma escrita que revelasse os aspectos naturais da região, mas uma escrita que desse conta de descrever, além dos aspectos físico-naturais da terra, os fatos que desnudassem a alma humana.

Por esse percurso, compreendemos que para se caminhar pelas veredas do *Grande Sertão* fez-se necessário firmar pactos, em especial com a linguagem poética e com as metáforas – fios condutores da narrativa. A escrita rosiana, como sabemos, é carregada de aspectos como a oralidade, a musicalidade, as ladainhas, a poesia e da matéria popular, além dos contos, histórias e provérbios.

Como se nota, apesar de ser um espaço intuído e percebido, o sertão de Guimarães Rosa é uma região construída mais pelo trabalho com as palavras do que pela apresentação da sua paisagem natural. É possível, pois, apresentá-lo como um signo carregado pela subjetividade. Assim, a arte poética produzida por Rosa em GSV revela que o escrito está crivado de referenciais e lugares concretos, dependendo de forma direta dessas referenciais para existir. Por isso mesmo, estes lugares (concretos) servem de ponto de partida para as histórias narradas por Riobaldo, como lemos no fragmento retirado da obra: “Esse lugarzinho **Porcos** existe de se ver, menos longe daqui, nos gerais de **Lassance**” ( ROSA, 2001, p.102, grifo nosso).

Assim, sem prejuízo, é possível afirmar que o caráter artístico/poético de GSV é também um “campo de batalha” para uma nova perspectiva de mundo, pois a poesia que se insere na narrativa nos obriga a ler o livro com olhares apartados da racionalidade e da lógica.

Luana Alves dos Santos (2018) em sua Dissertação “*Jagunços em Situação os matizes de um diálogo entre Sartre, Rosa e Riobaldo*”, reconhece que a construção do espaço do sertão passa por um alinhavar de ideias, pois a narrativa não é só um atravessar pelo espaço geográfico:

Num segundo momento, é preciso reconhecer que o Grande sertão: veredas é construído de tal modo que a narrativa é invadida pela dimensão temporal do passado. Não se trata apenas de atravessar o sertão geográfico, mas também de **reconstitui-lo pela memória**. Nesse sentido, quando Riobaldo-narrador, em seu relato ao doutor citadino, percebe as dificuldades de alinhavar a narrativa-dificuldades que se manifestariam na própria forma labiríntica do romance – constata, outro sim, a impossibilidade de alinhavar a vida da qual a narrativa é transfiguração. (SANTOS, 2018, p. 16 grifo nosso).

Ressalta-se na citação de Santos (2018) que GSV, apesar do seu caráter universal, em que a particularidade por espelhamento ganha outras dimensões, é um livro sobre memória. Neste caso, uma memória que revela as intrincadas digressões que o velho fazendeiro Riobaldo busca em suas lembranças, não se tratando, portanto, de uma simples travessia pelo sertão. Nesse sentido, quando o velho jagunço narrador relata ao seu interlocutor suas aventuras pelo sertão, não é necessariamente uma busca para compreender o lugar, a recordação neste caso, ao nosso parecer, tem a ver principalmente, e sobretudo, com o entender a vida.

Assim, mesmo encontrando um verdadeiro inventário da geografia natural e social sertaneja, onde vemos cidades, rios, relevo, fauna, flora, além dos usos e costumes como a medicina popular e a alimentação, na apresentação de um espaço historicamente humano, o livro se apresenta, ao mesmo tempo, como uma grande relação discursiva que extrapola o nível psicológico e rompe com a tradição literária anterior aos anos 50 do século passado. No sentido mais largo da expressão, a narrativa rosiana, ao apresentar o sertão, numa reflexão sobre a natureza da linguagem, não se fecha no sistema literário tradicional ou se centraliza nas descrições corriqueiras; indo mais adiante, o romance além de transpor o fosso da tradição literária, funde e confunde a realidade com ficção, produzindo a cada leitura, diferentes associações da região, tornando-se (simultaneamente) uma região geográfica e um espaço imaginado que se multiplica a cada instante.

Para sustentar o assunto, buscamos a posição de Luís Alberto Brandão (2013) ao afirmar:

Se o espaço como categoria relacional, não pode fundamentar a si mesmo, é por meio das suas “ficções” que ele se manifesta, seja por vir a ser tomado por real, seja para reconhecer-se como projeção imaginária, ou, ainda, para se explicar, na auto exposição de seu caráter fictício, como realidade imaginada. (BRANDÃO, 2013, p. 35)

Entendendo a visão exposta pelo professor e, ao percorrer o itinerário de Riobaldo Tatarana, figura central da obra de Rosa, protagonista e contador de sua própria epopeia, acertamos ao afirmar que o universo sertanejo em *GSV* é representado pela palavra – arrisco-me a dizer, “encharcado” de fortíssimos elementos da poesia, da filosofia, da metafísica, das figuras de linguagem e da musicalidade, mas também uma obra com “gosto de terra”. Nessa visão, a narrativa do escritor mineiro é mais do que um construto do espaço natural e cultural do sertão, mas um espaço da memória e da imaginação do narrador, que busca evidenciar uma região quase sempre colocada à margem, dando-lhe, não só evidência, mas como sugere Riobaldo: “cada um o que quer aprova” (ROSA, 2009, p. 24) revelando a multiplicidade da terra.

Apresentando fluxos de sequências desconexas e confusas, guardando em si representações que se movem a cada momento, a narrativa de *GSV* é a história do sertão

e, concomitantemente, é a história de Riobaldo. Como afirma Antonio Candido (2014) em entrevista postada no You Tube na sua resenha *No Grande Sertão*, publicada em 1956 nas páginas literárias do Jornal *Estado de São Paulo*: “o autor mineiro no seu texto-discurso não segue modelos, não tem precedentes, nem mesmo, talvez, nos livros anteriores do autor...” (CANDIDO, 2002, p. 190).

Nas palavras de Candido, é compreensível que o sertão de Rosa, por ser uma intrincada coreografia, carregado de subjetividades, não pode ser “aprisionado” a um conceito ou a uma metodologia, pois devido às suas particularidades poéticas, filosóficas e metafóricas, a obra do contista e novelista mineiro, semelhante à *Ilíada* de Homero e as obras de Machado de Assis que revelam informações importantes sobre comportamento, cultura, religião, fatos históricos, mitológicos da sociedade da época, é um manancial de símbolos a serem interpretados e desvendados, revelando a região como uma multiplicidade de formas.

O título do livro, *Grande sertão: veredas* já leva o leitor a caminhos de encontros poéticos, pois se afigura, primeiramente, como uma espécie de fórmula: para se chegar ao grande sertão é preciso, primeiramente, atravessar suas veredas. Além disso, o título se constrói por meio de uma construção paradoxal entrevista na construção “grande” e “sertão”, oposta à ideia de “veredas”, que são veios de água, pequenos espelhos d’água que representam refúgio e frescor, em meio à dureza e à secura do sertão. Na leitura do livro, a compreensão do sertão perpassa pela compreensão da vida e do homem, conforme discorreremos no capítulo anterior.

De antemão, nas primeiras páginas da obra fica claro que o diálogo poético/narrativo é uma infinita travessia que coloca seu leitor em uma encruzilhada, convidando-o a pensar como um caleidoscópio, ou seja, a ver o sertão em constante transformação. “O sertão não chama ninguém às claras; mas, porém, se esconde e acena” (ROSA 2009, p. 461).

À medida que a narrativa avança, desafia o realismo e as imagens, que, feitas em palavras, ganham movimentos. O desdobramento de um cenário a outro ou de um conto em outro, constitui num ofício vertiginoso, chegando o texto a refletir sobre o próprio ato de viver. Verdade é que sendo um espaço de memória, um “fragmento” do passado de um velho jagunço narrando sua história, “Falo por linhas tortas. Conto minha vida, que não entendi” (ROSA, 1994 p.701) a obra, pós quase sete décadas de publicação, nos deixa como legado o mistério ou um quebra-cabeça, em que o autor não fornece ao seu leitor todas as peças. Portanto, uma narrativa que se assume por caminhos tortuosos,

dando ao seu leitor pistas, vestígios e sinais inconclusos que implicam, necessariamente, interpretações as mais variadas.

Ao narrar seu passado, Riobaldo não tem respostas definitivas sobre nada, para ele “o real não está na saída nem na chegada: ele se dispõe para gente é no meio da travessia” (ROSA, 1994, p.85). Assim, fragmentado e desconexo, tornando possível a ele acrescentar, mas não o totalizar por ser um fragmento da memória – um sistema de significações já apontado acima – a narrativa é um caminho inacabado ou de eterna incompletude que se perde em reflexões e devaneios.

Tentando compreender o que viveu por meio do seu diálogo-monólogo, Riobaldo se envereda por vias ainda mais errantes, sobretudo ao se deparar com a figura esfíngica de Diadorim, associada à imagem poética da neblina, “... Diadorim era minha neblina” (ROSA, 1994, p.27). Pela novidade que Diadorim trazia, escondendo a sua aparência – uma mulher no corpo de homem – Diadorim é a poesia que fascina Riobaldo pela carga do mistério; embriagando-o e seduzindo-o, alimentando, assim, seus medos e levando-o a trilhar as perigosas armadilhas da região.

Apresentando o conteúdo carregado de pura poesia, a narrativa do errante Riobaldo ao seu interlocutor, vai além da visão literária sertaneja de autores anteriores, como os prosadores do Romantismo: Bernardo Guimarães, Afonso de Taunay, José de Alencar, Franklin Távora. E também não se encaixa em nenhuma corrente ligada ao regionalismo brasileiro, como vemos em Euclides da Cunha, Rachel de Queiroz, Graciliano Ramos, José Américo de Almeida, José Lins do Rego e Jorge Amado. Na expressão da professora Kathrin Rosenfield, em sua obra *Desenveredando Rosa: a obra de J. G. Rosa e outros ensaios* (2006) torna-se evidente que no escritor mineiro os escombros são retirados e as vozes silenciadas ou apagadas ganham visibilidade e o leitor é convidado a olhar para o passado e sobre ele refletir.

Observando a subjetividade da obra e a forma como o narrador conduz o seu relato como uma travessia, em que se (con) fundem o tempo do vivido e o tempo da narrativa, pois uma é a história que se passou, outra é a história que ele se põe a narrar, deixando interrogações ao interlocutor urbano culto que é também o leitor de hoje. A narrativa revela como a oralidade é fator determinante, coincidindo com o ato da fala. Trata-se de uma oralidade marcada, ainda, por expressões estereotipadas ou expressões não lexicais que servem para dar tempo à organização do pensamento, monitorar o ouvinte, corrigir-se, reorganizar e orientar o discurso, à maneira do ato da fala: “... **Hem? Hem?** Ah. Figurações minha, de pior para trás, as certas lembranças”

(ROSA, 2009, p. 27. grifo nosso) “... Haja? pois, por um exemplo: **Faz tempo, fui de trem, lá em Sete-Lagoas, para parte de consultar um médico...**” (ROSA, 2009, p. 27. grifo nosso). Apesar de sua natureza linguística como se vê nos fragmentos acima, tais indicadores ou marcadores são de caráter não verbais, indicando pausa, ritmo e velocidade no tom da voz e uma inteiração com o interlocutor, por meio de risos, olhares, gestos e maneios de cabeça.

Caminhar pelo sertão rosiano não é tarefa das mais fáceis; longe de ser apenas uma história de jagunços no norte das Minas Geras e sul de Goiás, a narrativa – como as águas correntes do Rio Urucuia que correm em silêncio entre o sertão– é um monólogo ininterrupto, sem divisão ou capítulo e de fluxo contínuo, sem pausa e de um só fôlego. O livro narra a história de um velho fazendeiro (Riobaldo) que rememora o tempo em que se tornou membro e afinal chefe de bando de jagunços.

Recorrendo ao ensaísta e crítico literário Antonio Candido em seu ensaio: *Tese e Antítese* (1978) revela-se que as ações da narrativa giram em torno “de levar em comprimento a tarefa de aniquilar os traidores “os Judas” (CANDIDO, 1978, p.162), ou seja, o miolo nutritivo é uma vingança contra os companheiros “felões” que mataram a traição o grande chefe de todos, cujos fatos presenciamos no correr do livro.

Difícil e labiríntica, a linguagem em *Grande Sertão* é o aspecto que movimenta o texto, dando-lhe ritmo próprio e incomparável, fazendo com que a narrativa esteja em constante (re) construção. Outra característica desta linguagem na obra é não apontar soluções diretas ao seu leitor, (características da literatura hiper-regionalista). Antes, ela assume formas de longas interrogações/reflexões o que lhe dá uma permanente mobilidade. Assim o texto de GSV apresenta ao mesmo tempo um sertão constituído de palcos de guerras, lugar de pobreza e de vazio cultural, mas também de encontro de inusitadas poesias, metáforas e parábolas brilhantes, capaz de apontar novas leis mentais e sociais do mundo.

Vale destacar a tensionalidade da linguagem que transpõe o mundo para o texto. É factível que se perscrute essa linguagem, fazendo eco com o professor Antonio Candido, agora em seu ensaio *Notas de Críticas Literárias- Sagarana* (1956) no qual apresenta interessante discussão sobre o assunto:

Natural, em meio semelhante, o alvoroço causado pelo sr. Guimarães Rosa, cujo livro vem cheio de “terra”, fazendo arregalar os olhos aos intelectuais [...] percebemos, emocionados, desses raros momentos em que a nossa realidade particular brasileira se transforma em substância universal, perdendo a sua expressão aquilo que, por exemplo, tinha de voluntariamente

ingênuo na rapsódia dionisíaca de Macunaíma para adquirir a soberana maturidade das obras que fazem sentir o homem perene (CANDIDO, 2002, p. 194).

Chama atenção a passagem transcrita que, ao construir este lugar pela linguagem do sertanejo, dito de outra forma, no plano da palavra, a literatura de Rosa, como quer Candido, choca-se com as ideias da literatura descritiva e corriqueira, popularizadas por seguimentos expressivos da nossa literatura nacional, como ocorre com Euclides da Cunha, em especial na obra *Os Sertões*, publicado na primeira metade do séc. XX.

Assim, recorrendo a uma linguagem não convencional e permeada pela ficcionalidade das lendas, contos, o diálogo com o mito e outras formas de manifestações culturais da terra, o escritor mineiro, pela força da poesia permite colocar o texto em um constante deslizamento de sentido, tendo entre um dos seus ciclos máximos o hibridismo (o homem que é mulher), o que situa a narrativa numa espécie de espiral ou uma colcha de retalhos, onde tudo, simultaneamente, “**é e não é**” (ROSA, 1994, p. 9, grifo nosso). Portanto, uma narrativa de um tecer ininterrupto, perpassando a cada instante o relato, fazendo do texto uma encruzilhada de reflexões.

Aqui chama atenção o texto de Eduardo F. Coutinho: *Discursos, Fronteiras e Limites na obra de Guimarães Rosa*, texto publicado na coletânea: *A Poética Migrante de Guimarães Rosa* (2008) organizado por Marli Fantini:

Nesse universo narrativo em que opostos como estes convivem em constante tensão, não há mais lugar para as velhas dicotomias, e o to be or not to be hamletiano, que por tanto tempo norteou a produção literária ocidental, cede lugar a uma lógica mais flexível, marcada, por quem sabe, pelo signo do pluralismo ou da adição, onde a dúvida e a perquirição se erguem soberanas e, como Riobaldo frequentemente afirma, o diabo não há, havendo. (COUTINHO, 2008, p.378).

A ilogicidade do texto é compatível com a confecção poética, que nele recebe um trato inusitado. Misturando signos, o escritor mineiro cria um léxico próprio, ainda surpreendente, passados muitos anos de sua publicação.



### 3.1 A linguagem poética em *Grande Sertão: Veredas*

O trabalho com a linguagem em Guimarães Rosa passa por diversos aspectos, mas necessariamente é a poética quem dá amplitude ao sertão na obra. Em uma entrevista no ano de 1965, indagado pelo entrevistador alemão Günter Lorenz sobre a importância da linguagem, o escritor sertanista responde ao seu perquiridor com palavras que merecem referência na íntegra:

A linguagem e a vida são uma coisa só. Quem não fizer do idioma o espelho de sua personalidade não vive; e como a vida é uma corrente contínua, a linguagem também deve evoluir numa constantemente. O idioma é, portanto, uma porta ao infinito, mas infelizmente está oculta sob montanhas de cinzas. Isto significa que como escritor devo-me prestar contas de cada palavra e considerar de cada palavra o tempo necessário até ela ser novamente vida. (ROSA, 1965, p.16).

A linguagem poética é, portanto, a forma com que o novelista/contista lança mão para interagir com o sertão e tentar decifrá-lo. Como nos revela as palavras do escritor mineiro no excerto acima, pensar a linguagem apenas como capacidade inata de comunicação humana é muito superficial. Para ele a linguagem deve ser pensada, sobretudo, como discurso ou como uma situação de enunciação em que constitui um sistema de rede e de articulações que falam, cujo campo é o ato de comunicar, ou seja, uma porta ao infinito como quer Rosa. Isso permite que a linguagem, assim como a vida, seja uma corrente contínua de possíveis interpretações. É, portanto, pertinente pensar que o trabalho com a linguagem em *GSV*, as transgressões operadas nos códigos linguísticos podem ser entendidas como mecanismos de que o texto se serve para embaralhar sua decifração.

Essas perspectivas ficam evidentes no desenvolvimento da linguagem humana. Diariamente somos bombardeados pelas mais variadas formas de linguagem e por mensagens formadas por diversos códigos comunicativos. Assim, nas palavras de Rosa, associada ou sozinha, a vida é feita de linguagem e não há como negá-la, nem mesmo com isolamento por completo. Na fala do contista, até mesmo na ‘escuridão’ a linguagem é o principal instrumento de sobrevivência humana. Dessa maneira e de forma resumida, é sábio cientificar que em *GSV* a linguagem, que neste caso representa Riobaldo e a vida é uma coisa só, como afirma o escritor mineiro.

“Eh, pois, empós, o resto o senhor prove: **vem o pão, vem a mão, vem o são, vem o cão**” (ROSA, 2009, p.28, grifo nosso). Em Rosa, como se vê acima, no trecho retirado do *GSV*, a força da linguagem poética dá ao fragmento uma espécie de vibração espiritual. O ritmo, alcançado pela repetição de mesmas estruturas sintáticas, encadeada, e reiterado pelas rimas com em “ão”, conferem ao trecho uma percepção de verso. Além disso, é visível uma espécie de gradação de sentidos, que aumenta a tensão do enunciado.

Além de um linguajar inovador, ao longo da narrativa, pela força da poética, vão surgindo às evidências dos fatores socioculturais com suas raízes mais profundas e aos seus mistérios mais primitivos, fruto da liberdade e do linguajar criativa do autor. Há na narrativa uma fusão de meias palavras “Eh, pois, empós, o resto o senhor prove” tudo isso para construir a ambiguidade que ao longo das páginas vão se tornando fatores condutores da obra, ao que Brandão (2013), chama de espaço da linguagem ou espaço imaginário. Portanto, trata-se de uma linguagem poética que busca a fala ainda em metamorfose ou em estado de nascimento, portanto ainda longe das impurezas sociais, que, associada ao passado da língua portuguesa, rompe com a convenção de uma posição moral unívoca. Vemos uma linguagem de uma interação do discurso poético com a natureza e com o homem, de tal forma que se transforma de sólida, tão comum na visão positivista e naturalista, em líquida, capaz de transmutar o sertão físico/natural para o imaginário popular, neste caso entendido como lugar de pertencimento.

Com efeito, e relacionando ao que foi dito acima, a poética em Rosa nasce assumindo uma postura contra a inflexibilidade de padrões normativos da tradição literária; respirando a ambivalência, a mutabilidade, a incerteza e a experiência comum do sertão, tornando-se, enfim, uma narrativa poética que observa a contextualização entre a alma humana e o meio natural, responsável por atribuir concretude as personagens, numa espécie de iluminura. Uma linguagem que, ao longo da narrativa, vai enchendo de policromia e aromas, emoldurando o sertão pela palavra. Por isso a imagem produzida pela poesia em *Grande Sertão* é uma imagem que se assemelha à pintura, pois como um pintor, Rosa não só descreve a região, mas sobretudo pinta-a, colorindo-a de cores, cheiros e sabores, podendo ver nela um leque de significações. Mas, numa composição intensa de melodia, arranjos, som e silêncio o sertão é também música, ritmo, pausas.

Nesta ideia de construir o sertão pela poesia, ou pela linguagem poética, Guimarães Rosa busca juntar, numa forma de amálgama, aspectos da linguagem como a

metáfora, a metonímia, aliteração, com outros saberes populares como os contos, as ladainhas, as cantigas, a musicalidade, as rimas, as histórias, além dos usos e costumes como a medicina popular e a alimentação, entre outros aspectos da linguagem sertaneja que serão trabalhados ao longo da pesquisa.

A prosa é considerada uma linguagem natural – expressão linguística utilizada em troca de informações entre as pessoas, nas situações da vida corriqueira. A poesia, linguagem de arte, pois é composta pelo uso de variados artifícios estilísticos, tem a intenção de ‘destruir’ a linguagem usual para reconstruí-la em um outro plano, como afirma Roland Barthes, em *Aula* (2004). A linguagem poética busca, por esse viés de destruição, a (re)construção de outro imaginário, representado pela visão de mundo particular do poeta. Para tanto, as figuras de linguagem (especialmente a metáfora) cumprem função fundamental na composição do texto; muito mais que a de serem meros ornamentos estilísticos, elas representam a essência mesma de uma arte poética.

De acordo com Jean Cohen (1966) em sua obra *Estrutura da Linguagem Poética*, a palavra “poesia”, no seu sentido moderno, designando categoria determinada do belo, data precisamente da época romântica. O autor considera que o Romantismo não inventou a poesia, mas pode-se dizer que a descobriu. Para Jean Wahl (apud COHEN, 1966), a poesia tem cada vez mais consciência de si mesma e de sua essência. Nesse sentido, o movimento romântico constitui o momento em que a poesia desenvolveu pela primeira vez, de maneira generalizada, essa consciência de si mesma. Cohen (1966) ainda considera que o verso não é simplesmente diferente da prosa, opondo-se a ela; antes de ser não-prosa, ele é antiprosa.

No fragmento a seguir, vemos como a prosa se modifica em favor do trabalho poético: “com meu coração nos pés, por pisável; e dele o tempo todo eu tinha gostado. Amor que amei – daí então acreditei – A pois, o que sempre não é assim. (ROSA, 2009, p. 254). Se convertêssemos o trecho para versos teríamos uma construção típica de poema:

com meu coração  
nos pés, por pisável;  
e dele o tempo todo  
eu tinha gostado.  
Amor que amei  
daí então acreditei

A pois,  
o que sempre não é assim.

Conforme percebemos, há ritmo de poema, rimas, musicalidade (pés por pisável). Respondendo aos estímulos que provêm das palavras, com uma sensibilidade de poeta, o fragmento acima não só descreve o amor de Riobaldo por Diadorim, mas sugere este amor por meio de efeitos poéticos e sensoriais.

Aglutinadas no “poema” acima, as palavras tocam-nos, apalpam-nos; nelas descobre-se uma interação sensível. A imagem verbal impregnada de poeticidade revela os sentimentos de um amor verdadeiro, carregado de altruísmo, carinho e dor.

Investido pelas palavras que podem ser comparadas a tintas do pintor – a uma leitura a contrapelo – seria o prolongamento dos sentidos do escritor de *Sagarana*, como um artista, vendo a palavra do avesso, o escritor cordisburguense retira a arbitrariedade da palavra, manipula-as de dentro para fora, sente-as como sente seu corpo. Rodeado por este corpo verbal, estende sua ação sobre o livro para descrever de forma poética a travessia de Riobaldo pelo sertão e suas afinidades particulares como a terra, o céu, a água e todas as outras coisas da região. Enfim, a linguagem para Rosa é um microcosmo que descreve o mundo numa dupla relação recíproca de mágica e significados.

Expressivamente, são as palavras do filósofo Jean Paul Sartre, em seu ensaio *O que é Literatura* (1948)<sup>6</sup> mais especificamente no seu capítulo *O que é escrever quem* corrobora com o que foi dito acima:

E quando o poeta junta vários desses microcosmos, dá-se com ele o mesmo que se dá com os pintores quando juntam cores sobre a tela; dir-se-ia que ele compõe uma frase, mas é só aparência; ele cria um objeto. As palavras-coisas se agrupam por associações mágicas de conveniência ou desconveniência, como as cores e os sons; elas se atraem, se repelem se queimam e sua associação compõe a verdadeira unidade poética que é a frase-objeto. (SARTRE, 1948, p. 16)

---

<sup>6</sup>- Para Sartre a poesia está lado a lado com a pintura, a escultura e a música. Sua abordagem fala da literatura não subserviente, mas de uma literatura que rompe os dogmas das tradições e se incorporam as outras formas de artes e ciências. Para ele, de maneira diferente, tanto a prosa quanto a poesia se servem de palavras, todavia, para o filósofo francês, contrário a prosa, são as palavras quem se servem da poesia. Assim, para Sartre a poesia seria uma espécie de instrumento que opera em busca da verdade, todavia, afirma o filósofo, não se deve imaginar que os poetas pretendem revelar essa verdade.

“E de repente eu estava gostando dele, **num descomum**, gostando ainda mais do que antes...” (ROSA, 1994, p. 332, Grifo nosso). Do ponto de vista gramatical (**num descomum**) funcionaria como um conjunto de fonemas seguidos, que confere ao

período um quê de surpreendente. Todavia, com a quebra da lógica gramatical, algo comum na escrita rosiana, esse conjunto de fonemas semelhantes, semanticamente, passam a desempenhar outras funções. Assim, com suas palavras inventadas e com o intuito de revelar a intensidade do amor de Riobaldo por Diadorim, confere ao “quadro pintado” pela palavra, a ideia de uma continuação.

Para o leitor mais atento, a linguagem, no fragmento, e na obra como todo, está trançada de tal forma que a escrita tem uma tonalidade visível somente à alma, um gosto que só pode ser “degustado” por meio da sensibilidade do leitor.

Pesquisador infatigável de novas fórmulas e inventor de novos códigos linguísticos como acabamos de apontar acima, Rosa buscava reforçar a importância de se trabalhar com a palavra, já que sendo a palavra tão rica em recursos, deveria ser esmerilhada, para se tornar verdadeiramente expressiva; assim ele não busca uma nova linguagem, mas faz uso de uma já existente, todavia reinventando-a e fazendo-a nova para criação da sua poética. Para Rosa (1965) em uma entrevista ao jornalista Alemão Guenter Lorez, entrevista publicada no Templo Culturas Delfos (Repositório Digital de conteúdos culturais, educacionais, artísticos e científicos) perguntado sobre seu método de uso da linguagem esclarece que: “... meu método [...] implica a utilização de cada palavra como se ela tivesse acabado de nascer, para limpá-la das impurezas da linguagem cotidiana e reduzi-la ao seu estado original.” (ROSA, 1965).

Ainda destacamos o que afirma Luis Alberto Brandão (2013) na obra *Teoria do Espaço literário*: “a linguagem [verbal] parece naturalmente mais apta a exprimir as relações espaciais do que qualquer outra espécie de relação e, portanto, de realidade (BRANDÃO, 2013, p.29). A visão do sertão, então aqui entendida, é de um espaço visto, mas também é a visão do espaço percebido, ou seja, um espaço concebido, configurado, que se transforma a cada leitura.

Vejamos o que nos alerta ainda Luis Alberto Brandão (2013) na obra *Teoria do Espaço Literário*, que insiste na necessidade de se observar a situação de Riobaldo como viajante dos grandes espaços vazios do sertão. No pensamento de Brandão, reside em Riobaldo a matriz poética da região, responsável por inovar a linguagem.

...entende-se por que é necessário insistir na situação de Riobaldo como viajante dos grandes espaços vazios de um sertão conflagrado. Reside aqui a matriz poética de Grande Sertão: Veredas. Esfacelado o encanto da atitude admirativa, tendo de reconstruir-se só a partir do nada, Riobaldo inventa uma nova linguagem. Ao gesto físico do Tatarana que extermina o Hermógenes, corresponde, na dupla travessia, o gesto interior do primeiro Riobaldo que

procura reconduzir o mundo à primitiva naturalidade mediante a ordenação de uma nova linguagem. (BRANDÃO, 2013, p. 171 apud CHAVES).

Desta forma, como um poeta ou um criador, Rosa ao usar a fala de Riobaldo, com uma exuberância verbal, manipula a palavra para deformar o sertão e reconstruí-lo pela própria palavra, trazendo uma nova perspectiva plena de liberdade e de uma imaginação de infinitude.

Assim, a narrativa poética do Grande Sertão não descreve a região, pois o sertão, na perspectiva rosiana, não é mais um significado, mas uma substância ou uma lemniscata – símbolo de infinitude que encerra a narrativa do escritor mineiro – colocada diante do seu leitor, em forma de palavras. Esse leitor recebe o convite para ver o sertão de dentro, contemplá-lo e criar mecanismos para decifração do seu código. Cabendo ainda ao leitor, em espírito poético, transmutar a palavra a fim de revelar seu novo sentido, uma vez que sua narrativa poética não se apresenta como num panfleto ou como uma confissão. Como afirma o poeta mato-grossense Manoel de Barros, nas palavras de Dóris Helena Soares da Silva Giacomolli em seu texto *Manoel de Barros: a linguagem e a Linguagem* (2017): “para tentar atingir a perfeição é preciso cortar palavras, tem que cortar na carne, tem que doer, tem o eu sair sangue, a perfeição está nos detalhes” (GIACOMOLLI, 2017, p. 57, apud. BARROS, 1966).”

Para apontamos as riquezas contidas no *Grande Sertão: Veredas* buscamos as palavras de Antonio Candido no ensaio *O homem dos Aessos* (1956):

...para conter tanta riqueza plástica e emocional, Guimarães Rosa uniu pitoresco e essencial numa técnica narrativa admirável, marcado pelo vaivém, o parêntese a antecipação, a digressão, a retomada que ampliam a nossa percepção em amplitude e profundidade. (CANDIDO 1956, p. 192).

Seguindo o pensamento do crítico literário acima apontado, entende-se que, na poética de Rosa, existe uma nova maneira de expressão, em que se pode observar a mistura de uma velha linguagem, palavras esquecidas, o arcaico do sertanejo, com a linguagem culta, ou seja, palavras clássicas da língua que ao longo da narrativa vão sendo artesoadas.

**Chegamos com o proceder seguro**, e o céu por cima dali estava muito sereno. Na fazenda tinha levantado um mastro, na frente do pátio; vi movimento de gente. As mulheres, na boca do forno fumaçando, mexiam com feixes verdes de mariana vassourinha e carregava as latas prestas de assar biscoitos. Só aqueles formosos cheiros de quitanda e do forno quente varrido, já confortava meu estômago. No mastro, que era alvorado para honra

de bandeira do santo, eu amarrei o cabresto do meu cavalo. (ROSA, 1994, p.645, grifo nosso).

O fragmento é mais do que uma simples narrativa de um bando de jagunço, chegando a uma comunidade num dia de festa. Nela se pode notar o encanto poético que o excerto acima trás, pois a cena assemelha-se a uma tela, com efeitos musicais \_ “forno fumaçando” – e a confluências dos sentidos que são convocados: visão, paladar, tato, permitindo com que o leitor participe da cena.

Informa-nos Candido (1956) que a linguagem rosiana é provinda da fusão da linguagem arcaica, pitoresca com a melhor da tradição clássica da língua. Portanto, observa-se no fragmento acima, e no decorrer da narrativa como um todo, que Rosa abre a linguagem por dentro e a deixa escancarada, valorizando o aspecto conotativo dos vocábulos, expressando sua poesia especialmente por meio de figuras de linguagem, em especial a metáfora. A metáfora em sua poesia, por buscar a gênese da linguagem, insere fôlego à palavra, que engana o leitor ingênuo por meio de uma teia sutil de signos. Portanto, uma linguagem pura e perdida, todavia ainda latente no imaginário coletivo.

Como exemplo, citamos a mais significativa das metáforas na obra, raiz das angústias de Riobaldo: “Diadorim era minha neblina” (Rosa, 1994, p. 27). Assim, nas sugestões da enunciação poeticamente trabalhada, lemos o homem e a mulher que se esquivam do signo Diadorim; vemos simultaneamente a claridade e a escuridão; o dia esperançoso e a dor, como sugere o nome: Dia- dor- im.

Nessa nova forma de se criar a poesia, o escritor de *Noites do Sertão* tem como eixo central dar ao espaço e aos personagens relevância plural, que vem à mente do ouvinte/leitor por meio da linguagem cambaleante de Riobaldo. Sendo, portanto, uma linguagem propositalmente trôpega, justamente para criação dos signos a fim de afetar a capacidade humana, levando-o a dimensões de sentidos inesperados.

Explorando o lado linguístico, o cultural e a poética, a escrita rosiana produz um vasto campo simbólico, revelando muitos campos de significações - fatores escrutinados não só pela crítica especializada, mas por diversas áreas do conhecimento. Assim, desde quando foi publicado em 1956, *Grande Sertão: Veredas*, por ganhar status de obra maior, conta com uma abrangente quantidade de estudos críticos que seguem diferentes linhas de pensamentos. A crítica de Antonio Candido, mestre das ciências literárias, há décadas, ao lado de muitos outros, vêm revelando em GSV rastros de tradições populares e eruditos, de raízes da modernidade e de tempos imemoriais, bem como as

mais variadas vertentes místicas de filosofia oriental e ocidental, além da exposição da cultura local.

Em outro trecho do romance: “Enfim, cada um o que quer aprova, o senhor sabe, pão ou pães, é questões de opiniões” (Rosa, 2009, p.24), lemos outra interferência poética ao léxico: o desregramento próprio da poesia. Como afirma Roland Barthes (1977) em seu texto *Aula*: “a literatura faz girar os saberes”. Assim Rosa ao testar as possibilidades de dizer, ele afronta a lógica costumeira. Como ocorre em *Ulisses*, de James Joyce ou em *Os Irmãos Karamazov*, de Dostoiévski, que entre outros, abordam os problemas do homem, Rosa coloca nas entrelinhas do seu romance referências das mais variadas ordens, engendrando com minúcias o entrelaçamento da linguagem, conferindo à narrativa grande carga expressiva.

Como se percebe até aqui, os caminhos para se trilhar as veredas do sertão do escritor mineiro são muitos. Nas palavras do narrador: “o senhor tolere isso é o sertão. Uns querem que não sejam...( ROSA,2009,p.23)”. Todavia, recorrendo mais uma vez ao conceito metodológico de Antonio Candido, em especial sua terceira fase como crítico da literatura, já nos decênios dos anos 60, em que para ele o desafio de pensar o texto literário era estabelecer uma fórmula através do qual o externo se interiorizasse e o sistema condicionante fosse abandonado. Assim, nesta visão, ele orienta que para trilhar as veredas da compreensão do texto rosiano é sempre bom manter os olhos no campo literário da obra, mirando ao mesmo tempo uma dinâmica de interação com a cultura com a qual o literário dialoga. Numa definição mais real, Candido salienta que apenas analisar o texto literário como documento seria insuficiente. Para o ensaísta, Rosa não criou uma linguagem transparente, ao contrário, o leitor que queira formar uma opinião acerca do que é transmitido, deve-se ater aos aspectos estruturantes do texto como a poética e as metáforas, vendo-as como conceitos-chaves para interpretar os panoramas culturais da narrativa. É o próprio ensaísta em *O Homem dos Avessos* (1964) que orienta o leitor sobre a extraordinária originalidade e complexidade vocabular criada pelo escritor mineiro em *Grande Sertão*:

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 ao seu gosto, conforme o seu ofício; mas em cada aspecto aparecerá o traço fundamental do autor: a absoluta confiança na liberdade de inventar. (CANDIDO, 1964, p.121)



Assim, entendemos que não vamos encontrar em Rosa uma linguagem transparente e que para transpor o sertão com suas veredas é necessário adentrar na inovadora linguagem da obra. Cabe ao leitor despertar da inércia mental, pois não há no escritor mineiro um convite a uma leitura superficial ou para entretenimento, nele o convite para caminhar pelas veredas é pensar de forma crítica, em outras palavras, uma visão de sobrevoos, fazendo com que ao ler à obra a curiosidade é aguçada a ir além da superfície do texto.

Dessa forma, podemos afirmar que existem, mais comumente, duas formas de se ler o Grande Sertão rosiano: deixar-se dominar pela força da história da travessia de Riobaldo pelo sertão, seguindo, portanto uma leitura geográfica, social ou histórica, ou se deixar envolver pelas suas veredas poéticas e por suas metáforas; como adverte Tatarana ao seu interlocutor “adentrando sertão adentro” ( ROSA, 1994, p.809).

Assim, numa possível forma para se adentrar no sertão rosiano e compreendê-lo, seria pela via do desnudamento do texto, tentando eliminar camadas de informações, para se chegar às suas essências poéticas, pois longe de ser uma narrativa linear, o sertão do escritor de *Primeiras Estórias* e *Sagarana* constitui-se de portais, entrecortados pela vibração da musicalidade, pelos tons de tintas, que se unem para constituir outra realidade, através da poesia.

Logo, para se entrar nesse sertão temos que ‘marcar cadências e atravessar profundos portais’ que são bolhas profundas dentro do próprio sertão físico:

Esta vida está cheia de ocultos caminhos. Se o senhor souber, sabe; não sabendo, não me entenderá. Ao que, por outra, ainda um exemplo lhe dou. O que há que se disse e se faz – que qualquer um vira brabo corajoso, se puder comer cru o coração de onça pintada. É, mas, a onça, a pessoa mesma é quem cerece de matar à mão curta, a ponta de faca! Pois! Então, por aí se vê, eu já vi: um sujeito medroso que tem muito medo natural de onça, mas que tanto quer se transformar em jagunço valentão – e esse homem afia a sua faca, e vai a soroca, capaz que mate a onça, com muita inimizade; o coração come, se enche das coragens terríveis! O senhor não é bom entendedor? Conto. (ROSA, 2009, p.170)

Centrado na ótica de Riobaldo, homem dividido entre dois universos – mítico-sacral e a lógica racional – GSV está eivado de elementos que evidenciam a cultura material e imaterial da região. Os ocultos caminhos só serão entendidos por meio da narração: “O senhor não é bom entendedor? Conto.” ( ROSA, 1994, p.809).

Também lemos um rico inventário dos costumes e da cultura sertaneja, premonições, crença de aparições, rezas, santos, benzeções, crendices, como se vê na

fala do narrador Riobaldo: “Reza é que sara a loucura ... eu cá, não perco ocasião de religião ...bebo de toda água...Olhe, tem uma preta, Maria Leônica, longe daqui não mora, as rezas dela afamam muito virtude de poder” (ROSA,2009,P.32). “Hem? Hem? O que mais penso, testo e explico: todo-o-mundo é louco. O senhor, eu nós, as pessoas todas. Por isso é que se carece principalmente de religião.” (ROSA, 2009, p. 32).

O Antropólogo Yuval Noah Harari, no livro *Uma Breve História da Humanidade* (2019) afirma que: “...mitos partilhados só existem na imaginação coletiva das pessoas, mas nenhuma dessas existem fora das histórias que as pessoas inventam e contam umas às outras...” (HARARI, 2019, p. 36). Um dos pontos fulcrais do misticismo cultural da região já aparece nas primeiras páginas do livro: a dúvida da existência do diabo – “O diabo existe e não existe? Dou o dito” (ROSA 2009, p.26). Observemos, ainda, como a indagação de Riobaldo é próxima ao verso, com ritmo e aliteraões próprios do poema. Ao longo das páginas da narrativa, essa indagação, além de se constituir como tema principal, é rodeada de mistérios, fazendo do texto um tecer e um oscilar ininterrupto entre lógica racional e o mundo mítico-sacral do narrador “.... eu supri que ele tinha me ouvido. Me ouviu, a conforme a ciência da noite e o envir de espaço, que medeia” (ROSA, 2009, p. 398). No trecho, a assonância em “i” torna o filosofar de Riobaldo mais agudo, mais sensível ao ouvido do leitor, incomodando-nos para além do texto escrito.

Como discutido até aqui, o trecho acima, além do trabalho com a linguagem, em especial com a intensidade e a musicalidade tão presente na obra, é reveladora dos mistérios ocultos do sertão. Assim, Rosa, além de fazer conhecer as crendices e as superstições do sertanejo – “qualquer um vira brabo corajoso, se puder comer crú o coração de onça pintada” (ROSA, 1994, p. 212). Assim, o fragmento em destaque é revelador de uma poesia que adentra ao mundo intangível, idealizado, místico que de forma mágica produz uma nova carta de redescobrimento do Brasil. Tal afirmativa baseia-se na repercussão e assombro causado pelo romance, desde sua publicação. Esse Brasil obscuro, o Brasil do sertão, das lutas, do jaguncismo, da violência, era pouco conhecido.

Sendo uma espécie de guia da narrativa, como se nota no fragmento acima e ao longo da narrativa, a poesia em Rosa também é construída com histórias, contos populares e crendices. Transmissora de um conteúdo cifrado, com sua feição introspectiva, com seu culto ao mistério da alma e sua inquietação pela metafísica e pela religiosidade. Assim, Rosa, ao conectar a cultura sertaneja a poesia, dissimula a história

dita oficial, tornado a narrativa uma aporia, ou seja, cria um texto subjetivo que impossibilita de criar respostas ou conclusões filosóficas fechadas, trazendo ao leitor reticências.

É a doutora em Literaturas de língua Portuguesa pela PUC Minas, professora da Universidade Estadual de Montes Claros, Ivana Ferrante Rebello (2021), estudiosa de Guimarães Rosa, que em seu texto: *Poética de Atrito: A Linguagem da Pedra no Sertão de Guimarães Rosa*, texto publicado na coletânea organizada por Denise Rocha: *Homenagem a João Guimarães Rosa (1908-1967) 75 anos de Publicação de Sagarana (1946) e 65 anos de Grande Sertão: Veredas (1956)*, quem nos orientará os caminhos que devemos trilhar para entramos nas veredas poéticas do Grande Sertão:

Entrar pelo sertão adentro como nos adverte o jagunço Riobaldo, é uma das formas para entender a potência geográfica, linguística, sensível e filosófica que constitui o romance *Grande Sertão: Veredas*, de Guimarães Rosa. A leitura do romance passa, inevitavelmente, pela tentativa de apreensão e compreensão do sertão, e suas várias interpretações, razão por que constitui ponto de partida para vários estudos (REBELLO, 2021. p. 47).

Numa análise panorâmica, ao contar a história vivida, numa viagem muito mais pelas palavras do que pela geografia natural da região, em especial pela poética, Riobaldo não faz do sertão um lugar específico, como ocorre em *Dom Quixote*, obra de Miguel de Cervantes ou na maioria da poesia de Drummond e sua relação com sua cidade natal (Itabira-MG). Indo mais além, Riobaldo cria, através da arte, uma realidade humana, extraindo de experiências particulares (regional) significados universais. Para isso, Rosa reagindo à literatura das representações do regionalismo literário tradicional, considerada pela crítica como literatura descritiva ou fotográfica e fugindo da ideia do homem como refratário do progresso, tão comum em Alencar e posteriormente em Euclides da Cunha e mais adiante em Rachel de Queiroz e Graciliano Ramos, buscou, por meio da narração vinda da poesia, construir uma realidade que desvendasse a complexidade da alma humana. No romance, ele dá lugar a interessantes formas de pensar a sociedade, em que a palavra e a paisagem, juntas, desempenham um papel importante na realidade sertaneja, englobando o particular e ao mesmo tempo o universal.

Como um cantor entre os antigos gregos, Riobaldo, ao “som” da lira poética, narra os fatos heroicos e as misérias vividos por ele no sertão. Dessa forma podemos afirmar que *Grande Sertão* é um mosaico surpreendente, pois através da poesia, os fatos

da realidade, contrários ao regionalismo de tradição, são devolvidos de forma enriquecidos. Nada encenaria melhor as tensões da alma, neste novo mundo, onde tudo se torna fantástico, criado pela narrativa de *Grande Sertão*, nem explicaria mais logicamente certos mistérios inexplicáveis do sertão se não pelo lirismo da poesia, onde o real e o imaginário se juntam, até ficarem indissolúveis.

É nesta visão que apresentamos o fragmento abaixo para evidenciar o que se falou até aqui: “O nome Diadorim, que eu tinha falado, permaneceu em mim. Me abracei com ele.” (ROSA, 2001, p.79). Ressalta-se, no trecho, a sugestão elaborada a partir das sonoridades Diadorim/ mim, formando um par musical, uma junção íntima. O trecho ainda é arrematado pela imagem do abraço, imagem ambígua, pois não se sabe se, metaforicamente, Riobaldo abraçou o nome ou o próprio Diadorim. De qualquer forma, o abraço intensifica a intimidade que o narrador quer ressaltar.

Aqui cabe o que afirma Cleusa Rios Pinheiro Passos, no seu texto *Diadorim dia da lua*. Texto publicado na coletânea *A poética Migrante de Guimarães Rosa*, Organizada Marli de Oliveira Fantini Scarpelli (2008) Para ela, Riobaldo, ao reconstruir as tramas do passado, desdobrando laços e fios que se perderam com o tempo e revelar a singularidade e os mistérios de Diadorim, somente é possível recorrendo ao jogo linguístico, usando para isso figuras da linguagem como as metáforas, as metonímias, as aliterações, além do jogo verbal. Assim sendo, para descrever os traços mais fortes de Diadorim, em especial seu olhar – belo, lírico, oscilando entre a amargura e desejo, só pela linguagem poética.

Essa mesma postura pode ainda ser vista na beleza da descrição do velho Rio São Francisco, que pode ser atravessado, mas não contido dentro dos limites de suas margens:

Mas, com pouco, chegávamos no do-Chico. O senhor surja: é de repente, aquela terrível água de largura: imensidade. Medo maior que se tem, é de vir canoando num ribeirãozinho, e dar, sem espera, no corpo dum rio grande. Até pelo mudar. A feiúra com que o São Francisco puxa, se moendo todo barrento vermelho, recebe para si o de-Janeiro, quase só um rego verde só. – “Daqui vamos voltar?” – eu pedi, ansioso. O menino não me olhou – porque já tinha estado me olhando, como estava. – “Para que?” – ele simples perguntou, em descanso de paz. O canoeiro, que remava, em pé, foi quem se riu, decerto de mim. Aí o menino mesmo se sorriu, sem malícia e sem bondade. Não piscava os olhos. O canoeiro, sem seguir resolução, varejava ali, na barra, entre duas águas, menos fundas, brincando de rodar mansinho, com a canoa passeada. Depois, foi entrando no do-Chico, na beirada, para o rumo de acima. Eu me apeguei de olhar o mato da margem. Beiras sem praia, tristes, tudo parecendo meio podre, a deixa, lameada ainda da cheia derradeira, o senhor sabe: quando o do-Chico sobe os seis ou os

onze metros. E se deu que o remador encostou quase a canoa nas canaranas, e se curvou, queria quebrar um galho de maracujá-do-mato. Com o mau jeito, a canoa desconversou, o menino também tinha se levantado. Eu disse um grito – “Tem nada não...” – ele falou, até meigo muito. – “Mas, então, vocês fiquem sentados...” – eu me queixei. Ele se sentou. Mas, sério naquela sua formosa simpatia, deu ordem ao canoeiro, com uma palavra só, firme, mas sem vexame: – Atravessa!”O canoeiro obedeceu”. (ROSA, 1994,p142).

Como se nota, em Grande Sertão, pela força da poesia, toda firmeza se dissolve – “aquela terrível água de largura: imensidade medo maior que se tem, é de vir canoando num ribeirãozinho, e dar, sem espera, no corpo dum rio grande” (ROSA, 1994, p.140) é, portanto, uma busca que neste sentido não pode ter fim, pois a obra, como o Rio São Francisco de imensidão incalculável de água, entranha-se sempre mais no labirinto das ideias. Em outras palavras, num entrelace poético, sem seguir resoluções fixas, o São Francisco torna-se, ele próprio, tumulto de vozes e ecos que ecoam como um texto plural, desobrigando a qualquer ideia de fechamento empírico ou realidade objetiva.

Além disso, é compreensível como o trecho descreve com pormenores a travessia do rio. A beleza da antítese “ribeirãozinho” que desemboca no “grande rio” metaforiza a experiência transformadora do amor-travessia na vida de Riobaldo-menino. É rito iniciático de desejo, virilidade e crescimento. A partir dessa travessia, o amor por Diadorim traçará os rumos de sua vida.

Desde noções primitivas de sertanismo, a questões ligadas à cultura do sertão, como foi dito acima, o texto poético de GSV é luz a um lugar perdido, “essa estória se segue é olhando mais longe, mais longe do que o fim” (Rosa1994, p. 97), nesta advertência pode-se ler a complexidade da escrita que reproduz a complexidade da existência. Numa definição mais real, temos no texto rosiano a figura do labirinto que evoca o enigma da vida, em que a gente entra e não consegue mais sair, já que nas palavras do jagunço Riobaldo: “O real não está no início nem no fim, ele se mostra pra gente é no meio da travessia” (ROSA,2009, p. 169).

O estudioso Ettore Finazzi-Agrò observa, sobre essa passagem do livro:

[...] o destino do homem é enfim ainda como o de Édipo, de se encontrar em uma encruzilhada e de estar frente a frente com o mistério da Esfinge, também ela é um ser entrecruzado de mulher e de fera e que coloca uma adivinha formulada numa linguagem híbrida, misturada [...] (AGRÒ, 2001, p. 41).

Uma detida análise da obra e evocando a posição de Finazzi-Agrò (2001) no livro *Um Lugar do Tamanho do Mundo* (2001) veremos que o destino de Riobaldo, é semelhante ao de Édipo frente ao enigma da esfinge: narrador usa história para fazer um balanço do passado ou para reverter o passado, mesmo porque a sua palavra não é capaz disso. Assim, diante da encruzilhada da vida ele narra em busca de respostas para o labirinto da vida

Como se nota, a constituição da obra rosiana afasta-se do localismo e do pitoresco e, através de uma visão nova, não habitual do mundo, produz lirismo, rimas, musicalidade e sonoridade que segundo Miriam Campolina Diniz Peixoto(2020) ao fazer uso da fala da escritora e professora de filosofia da UFMG, Sônia Maria Viegas de Andrade, em seu texto *Sônia Viegas*, Publicado no Blog Mulheres na Filosofia (2020) UNICAMP esclarece que: “a liberdade emerge como possibilidade de transgressão da ordem” (PEIXOTO,2020, p.10 et al, VIEGAS, 2009b, p. 370).

A liberdade que emerge em GSV é a mola criativa, onde paisagens e poesia amalgamam-se para assumirem diferentes contornos, interrogando a nós leitores modernos e “evoluídos” a refletir através da literatura, em especial sobre a vida e sobre o próprio ato de se fazer literatura, e a fugir de uma travessia cega e letárgica. Nesse sentido, uma poesia que se enrosca em si mesmo, instalando-se na interrogação, habita na dúvida e mora na sua duplicidade e no seu atritar, que serve para Riobaldo tenta em toda a sua vida e ao longo de toda narrativa destrançar as dúvidas, separar aquilo que é misturado que o obriga a percorrer até o infinito uma realidade dobrada à procura de respostas para sua vida: “Assaz o senhor sabe: a gente quer passar o rio a nado, e passa, mas vai dar na outra banda é num ponto muito mais em baixo, bem diverso do em que primeiro se pensou. Viver nem não é muito perigoso? ( Rosa 1994,p. 42).

A metáfora da travessia do rio, como se vê, é novamente alçada à significação do viver. No trecho, Riobaldo nos orienta para a imprevisibilidade da vida, para as escolhas que nos levam a direções impensadas.

Nota-se que, no *Grande Sertão*, os casos e o imaginário ali se põem em concordância pela força da poesia, entrecruzam-se, encontrando razão para ser poético e narrativo a um só tempo, como se vê no fragmento acima transcrito do GSV. Portanto, para um romance tão cheio de ambiguidade, tão povoado por personagens híbridos de um mundo tão misturado, em que a perfeição é apenas uma ilusão de ótica de um determinismo oco, em que o sentido sofre constante deslizamento, tentar fechá-lo dentro

de um limite é impossível. Por isso, passar a nado sua travessia, é dar em outra banda ou num ponto mais em baixo como nos informa o excerto.

Vejamos o que nos fala ainda Ettore Finazzi-Agrò (2001) sobre o caminhar no sertão rosiano:

A vontade de entrar e de sair das situações, de encontrar o caminho em linha reta que leva de um lado para o outro, de decidir a direção e o “destino” da existência, é frustrado pela impetuosidade da correnteza, pelo próprio curso “perigoso” da vida de que o homem não pode ser artífex já que ele está implicado desde de sempre, num artifício que o transcende. A linearidade da passagem transforma-se, por isso, na volubilidade do passeio, do andar em volta... em inquietante atração pelo híbrido (AGRÒ 2001, p.54).

Podemos constatar a transformação da linearidade e a impetuosidade da correnteza da existência do qual nos fala o Professor Titular da Università Degli Studi La Sapienza, sobre a batalha final entre Diadorim e Hermógenes.

Construída pela força simbólica da poesia em parceria com o narrativo, a batalha do paredão, episódio que condensa ódio, amor, ignorância e manutenção da tradição patriarcado, essa batalha alimentada pelo imaginário, todavia não admite em princípio a estabilidade da certeza, mas dá acesso a uma forma de verdade ou de verdades, muitas vezes ocultas ou suspensas pela história factual:

E eu estava vendo! Trecheio, aquilo rodou, encaniçados, roldão de tal, dobravam para fora e para dentro, com braços e penas rodejando, como quem corre, nas entonações. ... *o diabo na rua, no meio do redemunho*... Sangue. Cortavam toucinho debaixo do couro humano, esfaqueavam carnes. Vi camisa de baetilha, e vi as costas do homem remando, no caminho para o chão, como corpo de porco sapecado e rapado... sofri rezar, e não podia, num cambaleio. Ao ferreiro, as facas, vermelhas, no embrulhável. A faca a faca, e eles se cortavam até os suspensórios. ... *o diabo na rua, no meio do redemunho*... Assim, ah – o claro claramente: ai Diadorim cravou e sangrar o Hermógenes. ... Ah, cravou – no vão – e ressurtiu o alto esguicho de sangue: por fiou para bem matar! (Rosa 2009, p. 611, grifo meu).

Relacionando o real ao mágico, como se nota no excerto, ao narrar a luta final entre Diadorim e Hermógenes, o escritor mineiro se apoia no jogo de linguagem, recorrendo principalmente à invenção de palavras e as mais variadas formas de construção sintáticas. O ritmo desse trecho é rápido e entrecortado, enfatizando o tumulto da batalha. No trecho “Ao ferreiro, as facas, vermelhas, no embrulhável. A faca a faca” destaca-se, no jogo aliterativo, não somente a arma letal, mas o sentido do corte, da fria lâmina, da dor sentida pela morte de Diadorim.

Nessa narrativa engenhosamente urdida, cenas de suspeita autenticidade constituem um conjunto de ações bem orquestradas que, sem a interversão da arte poética, seria impossível descrevê-las. Portanto, surpreendemo-nos com uma linguagem ligada ao passado da língua portuguesa, mas, e ao mesmo tempo, uma invenção do escritor mineiro, logo um paradoxo linguístico de extrema fidelidade à língua, ligado a extrema liberdade de criar, trançados de tal forma que se torna quase impossível de distinguir o que é um e o que o outro “Trecheio, aquilo rodou, encaniçados, roldão de tal, dobravam para fora e para dentro, com braços e penas rodejando, como quem corre, nas entonações” ( ROSA, 2009, p. 611).

Para usarmos as palavras de Antonio Candido (1956) em seu ensaio *O Homem dos Aves* “...A experiência documentária de Guimarães Rosa, a observação da vida sertaneja, a paixão pelas coisas e pelo nome das coisas, a capacidade de entrar na capacidade do rústico, tudo se transforma em significados...sem os quais a arte não sobrevive...” (CANDIDO, 1956, p. 122). É com esse pensamento que a professora Ivana Ferrante Rebello em seu texto: *A poética de Atrito: A Linguagem da Pedra no Sertão de Guimarães Rosa* (2021) texto publicado na coletânea organizada por Denise Rocha (2021): *Homenagem a João Guimarães Rosa (1908-1967) 75 anos da publicação de Sagarana (1946) e 65 anos de Grande Sertão: Veredas (1956)*. Informa que:

Grande Sertão: Veredas introduz poeticidade ao discurso histórico, fornecendo atalhos de leitura e permitindo a apreensão desse espaço por meio de coisas miúdas, aparentemente menores, que ganham relevo e significação, quando interpretado pelo próprio homem do sertão (REBELLO 2021, p.50).

Assim, sobre a força da poesia, a narrativa rosiana se funde em múltiplas vozes e recupera, desde os primórdios, a concepção do sertão, incorporando-o no imaginário do leitor/ouvinte. Abandonando a concepção euclidiana, Rosa difere do seu antecessor uma vez que sua escrita está carregada de associações harmoniosas de palavras, ritmos e imagens – poesia. Enquanto o escritor fluminense busca descrever de forma fiel o sertão, ou seja, através de uma descrição formal e objetiva e ao mesmo tempo condicionando-o as bases, as teóricas deterministas da época, o escritor mineiro, dando plasticidade à narrativa, sobretudo, convoca a todo instante o leitor/ouvinte a imaginar e a criar quadros visuais mentais incompletos que a linguagem em ziguezague lhe sugere, transmutando o espaço, transformando-o, dando-lhe movimento a todo o tempo,



transformando-o sem contornos e fronteiras nítidas, um espaço que “carecem de fechos” (ROSA, 1994, p.3, grifo nosso).

A refinada reflexão sobre a linguagem é evidenciada no ensaio de Sônia Maria Viegas de Andrade (1985) *A Veredas Trágicas do Grande Sertão: Veredas* que numa reflexão intrincada sobre a linguagem e o mundo na constituição do sujeito, tendo como base a obra rosiana, compreende que ao contar sua história, o vivido se efetiva para Riobaldo. Para a ensaísta, o vivido é instaurado na e pela palavra humana, onde a poética exerce uma função mediadora entre a singularidade das ocorrências e sua universalização através da memória.

Assim a linguagem poética revela “Um grande sertão”, não necessariamente um sertão geograficamente grande, mas o sertão de dimensões simbólicas, mágica, sem lugar, um sertão que “quem sabe dele é urubu, gavião, gaivota” “o sertão que se sabe só por alto” (ROSA 1994, p. 825) que nos orienta para os filetes finos e úmidos dos veios das veredas.

Num processo de desarticulação de paradigmas culturais e linguísticos da tradição literária – que chamamos de resistência às ‘verdades’ e valores estéticos – a ação poética do escritor cordisburguense, pelo frescor das palavras recém-criadas, ainda esmaecida na sua riqueza semântica, com múltiplas camadas narrativas, não só rompe com o lugar comum e com valores tradicionais e arbitrários da palavra, num processo disruptivo, criam signos contrários: a personagem dentro do narrador; o letrado dentro do jagunço; a mulher dentro do homem e o diabo dentro de Deus, podendo ser articulado de diversas perspectivas, mas também, pelo trabalho com a linguagem, e devido aos novos e inusitados arranjos linguísticos - ao que a professora Ivana F. Rebello (2021) em seu texto já acima mencionado, chama de “fricção de elementos diferentes a formação de novo léxico” (REBELLO, 2012, p.53). Com esse efeito de elementos contrários, a narrativa ganha assim, ritmo próprio, capaz de criar novos signos (estranhos) e com novos significados, conferindo ao sertão mobilidade e permanente estado de reconstrução.

Na mesma ocasião, sobre este aspecto, é exemplar a fala da professora REBELLO (2021) ainda no mesmo texto, ao dizer que: “Quanto maior a “estranheza”, maior o atrito e, conseqüentemente, maior é a mobilidade dos signos, que se investem de novos sentidos, e maior é o efeito poético na escrita” (REBELLO, 2021, p. 53).

Merece transcrição na sua integridade a entrevista de Rosa em 1965, já referenciada acima, que perquirido pelo entrevistador alemão Günter Lorenz sobre o uso da palavra, o escritor mineiro faz a seguinte colocação:

**LORENZ:** Você, porém, não se contentou com essa escala maior de expressão — que, aliás, também indica um fenômeno sociológico imenso — pois sua linguagem também difere muito da de seus compatriotas, por exemplo, da linguagem de Jorge Amado.

**GUIMARÃES ROSA:** Nunca me contento com alguma coisa. Como já lhe revelei, estou buscando o impossível, o infinito. E, além disso, quero escrever livros que depois de amanhã não deixem de ser legíveis. Por isso acrescentei à síntese existente a minha própria síntese, isto é, incluí em minha linguagem muitos outros elementos, para ter ainda mais possibilidade de expressão.

**LORENZ:** Poderá citar alguns desses elementos adicionais?

**GUIMARÃES ROSA:** Naturalmente são muitos. Primeiro, há meu método que implica na utilização de cada palavra como se ela tivesse acabado de nascer, para limpá-la das impurezas da linguagem cotidiana e reduzi-la a seu sentido original. Por isso, e este é o segundo elemento» eu incluo em minha dicção certas particularidades dialéticas de minha região, que são linguagem literária e ainda têm sua marca original, não estão desgastadas e quase sempre são de uma grande sabedoria linguística. (ROSA, 1965)

Na grande obra literária como a rosiana, o sertão é apresentado por meio da palavra, não a palavra do estrangeiro que representa o homem citadino ou a palavra do colonizador, mas pela palavra do jagunço e poeta Riobaldo, em que tudo é possível de se revelar. Isso significa que não estamos apresentando o sertão apenas com um significado dicionarizado, mas também, e sobretudo, como uma apreensão peculiar da vida. A poética em Rosa movimenta a narrativa, dando-lhe plasticidade, mobilidade e permanente reconstrução. Assim, ao afirmar que “... o sertão está em toda parte...” (ROSA, 1994. P. 4) é como se Rosa criasse um enigma ao seu leitor/ouvinte, informando-lhe que a chave para compreensão do *Grande Sertão* é ir além das suas fronteiras geográficas.

Não admira, desse modo, que seja extremamente fecunda a poética em *Grande Sertão* a partir do seu título, pois sumariza aquilo que é grande (sertão) ao pequeno (veredas). Pela metáfora que sugere desde o início da obra (quase ao ponto de uma amálgama entre o pequeno e o grande) e pelo sentido amplo que resguardam, referendam a concepção de ser algo simples e fixo. Todavia, ao longo da narrativa e ao se adentrar pelo sertão afora, a região e as veredas vão se ampliando em dimensões incomensuráveis, abrindo-se ao mundo e ao infinito. É o que fica acentuado na citação

seguinte retirada da obra: “O sertão. Sabe o senhor: **o sertão é onde o pensamento da gente se forma mais forte** do que o poder do lugar. Viver é muito perigoso” (Rosa, 2009, p.41, grifo nosso).

Outro trecho do livro, “Viver é muito perigoso” (Rosa, 2009, p.4) pela constância com que aparece na narrativa, merece nossa atenção, sugerindo ser uma espécie de mote ou estribilho do livro. À primeira vista, o dito de Riobaldo apresenta-nos o sertão/ viver como um ambiente hostil, como um lugar árido, traiçoeiro, ignorante, uma vida áspera, misteriosa, repleta de armadilhas e enganos, enfim, uma ideia calcada na rigidez, onde somente o masculino (jagunço) estaria apto. Porém, a figura híbrida de Diadorim, passa pela transmutação: de início Reinaldo, depois Diadorim, até ser Deodorina. Tal transmutação também ocorre com a paisagem: originalmente áspera, como é, e misteriosa, em outros momentos, pela via da linguagem orientada pela sensibilidade da poesia, assim como a transmutação que ocorre em Diadorim, essa mesma paisagem que outrora era rugosa e bruta, abunda-se de cores, cheiros, sons e sensações que almagradas às histórias (que muito se assemelham a parábolas bíblicas) transformam-se, pela potencialidade da língua poética, em um lugar de mistérios e beleza como se nota no trecho a seguir: “Como não se viu, aqui se vê. Porque, nos gerais, a mesma raça de borboletas, que em outras partes é trivial regular – cá cresce, vira muito maior, e com mais brilho, se sabe; acho que é do seco do ar, do limpo, desta luz enorme (ROSA, 1994. P.32). Assim, Rosa “destopografiza” o sertão, criando outros espaços que invocarão um lugar de indeterminação e de redescobertas, assemelhado ao próprio caminho do homem pela vida.

Buscando respaldo no que se afirmou acima, difícil não é esclarecer que a obra do escritor de Cordisburgo é uma metanarrativa às avessas, feita de dentro para fora que envolve o pitoresco regional com a metafísica universal, organizado em cada página da narrativa para reafirmar a multiplicidade significativa que o texto literário ganhou a partir do trans-regionalismo<sup>7</sup>.

---

<sup>7</sup>Trans-regionalismo: é a partir das reflexões de Antonio Candido em seu texto *Literatura e desenvolvimento* (1987) que propõe denominar a terceira fase do regionalismo brasileiro, demarcando uma espécie de superação do regional, levando os traços antes pitorescos a adquirirem universalidade, descartando a classificação de determinadas obras, entre elas as escritas de Rosa, como regionalistas, incluindo-as na classificação de tensão transfigurada, em que a narrativa ganha dimensões mítica ou metafísica da realidade.

O texto *A Crítica Alegórica de Grande Sertão: Veredas* (2007), de Maria Célia Leonel e José Antônio Segatto, aponta que a crítica ao texto rosiano cresce de modo hegemônico em três direções. A primeira segundo Leonel e Segatto é o caso da estudiosa da obra de Rosa, a professora Heloísa Murgel Starling (1999) em sua obra *Lembranças do Brasil: teoria Política, História e Ficção em Grande Sertão: Veredas* que conduz seus estudos nas seguintes direções: leituras que tem como fulcro a ruptura operada pela linguagem e na estrutura da narrativa; estudos que levantam e examinam elementos relacionados com a interpretação histórica e sociológica; e por última, as investigações interessadas nos componentes esotéricos e metafísicos da obra. Outra linha de críticas, informam Leonel e Sagatto, seguem na direção da adotada por Luiz Roncari, em especial na crítica *O Brasil de Rosa* (2004) que, diferente da Professora Starling, divide a obra rosiana em três camadas. Uma vinculada à experiência do escritor, que retoma temas como sertão, jagunço, boiada, festas, santos etc., outra fundada na extensa cultura filosófica que relaciona a dimensão simbólica, universal e mítica da obra, e por último, uma camada relacionada à alegoria histórica, sendo essa última camada uma preocupação da crítica apenas a partir do calor do último decênio do século passado. Críticos literários como Antônio Candido, Willi Bolle e Walnice Nogueira Galvão, no caso de Galvão, tendo como referência a obra *As formas do falso: um estudo sobre a ambiguidade em Grande sertão: veredas* (1972) entre outros, adotaram direções metodológicas ou teorias de suas preferências, a fim de investigar a obscuridade da obra que continua ainda como um grande enigma. Apesar do modo inusitado e complexo da narrativa rosiana, esses mesmos críticos têm registado uma série de juízos sobre a cultura, a ordem social e política no Brasil republicano, com análise em *Grande Sertão*.

Esta leitura fixa-se sobretudo no caráter de arte que o romance enuncia. Considerando os aspectos estéticos explorados por Guimarães Rosa, o romance, como obra artística, desvincula-se da dimensão temporal e geográfica, tornando-se uma potência linguística, de ilimitada compreensão.

Assim, em se tratando de Guimarães Rosa, a linguagem torna o sertão não apenas um espaço geográfico. O sertão é um lugar simultaneamente imaginado e real, ficcional e factual, ou ainda, objetivo e subjetivo, concreto e metafísico; nas palavras do próprio Riobaldo: um sertão sem tamanho.

### 3.3 Sertão rosiano: um signo aberto ao infinito

Uma das características da escrita de Rosa é a sua transgressão e, conseqüentemente, a sua transbordante inventividade. Como se nota, e dado que a narrativa de GSV utiliza de estratégias retóricas para colocar os fatos, sendo uma dessas estratégias vincular-se a fortes padrões metafóricos, vamos nos dedicar um pouco mais a que chamaremos de chave metodológica, com a qual Rosa ousou transgredir a língua para entrar pelo sertão adentro.

“A obra, isso é notório, é recheada **de metáforas** de todos os gêneros, credos e etnias e é mesmo tentadora o metaforólogo flertar lascivamente com todas” (GURGEL, 2014, p.386, grifo nosso). Essa é a colocação de Diogo Gurgel (2014) no seu texto: *Metáforas Conceituais no Grande Sertão: Veredas*. A fim de conduzir seu leitor ao mundo expresso pela narrativa da obra, Rosa, como um grande escritor, flerta, principalmente com a língua, fundindo diversos elementos, entre os quais estão o neologismo, o estrangeirismo, a pontuação e as metáforas. Na colocação de Gurgel fica claro que narrativa do GSV caracterizada pelo interdiscurso, em que as verdades só se revelam ao descortinar múltiplas camadas do texto.

Para compreensão do que é a Metáfora foi usado o Dicionário de Símbolos e Termos Literário de Jean Chavalier e Alian Cheerbrant (2015) que assim define o vocábulo: Etimologicamente, o termo metáfora deriva da palavra grega *metaphorá* através da junção de dois elementos que a compõem – *meta* que significa “sobre” e *pherein* com a significação de “transporte”. Neste sentido, metáfora surge enquanto sinônima de “transporte”, “mudança”, “transferência” e em sentido mais específico, “transporte de sentido próprio em sentido figurado”. O Dicionário de Termos Literários informa que a metáfora possibilita a expressão de sentimentos, emoções e ideias de modo imaginativo e inovador, por meio de uma associação de semelhança implícita entre dois elementos.

De fato, e tendo como base o significado etimológico do termo, o processo levado a cabo para a formação da metáfora implica necessariamente um desvio do sentido literal da palavra para o seu sentido livre; uma transposição do sentido de um determinado significado para outro, cujo sentido originariamente não lhe pertencia. Ao leitor é exigida no processo interpretativo uma rejeição prévia do sentido primeiro da

palavra, para a apreensão de outro(s) sentido(s) sugerido(s) pela mesma e clarificada pelo contexto, na qual se insere.

Pesquisas revelam que a metáfora tem sido objeto de variadas e inesgotáveis reflexões em nível filosófico, linguístico, literário e estético ao longo da história e muito haverá, certamente, ainda a dissertar sobre esta matéria, cuja complexidade requer uma reanálise constante de teorias a serem desenvolvidas. O estudo sobre o conceito de metáfora deve, portanto, incidir na sua evolução enquanto fenómeno social e histórico, em conjunto com as teorias relativas à linguagem. Historicamente três teorias fundamentais são visíveis no que concerne ao tema da metáfora – a visão clássica, com figuras representativas como Aristóteles, Cícero e Horácio; a visão romântica, à qual Coleridge deu uma importante contribuição e finalmente uma visão moderna dos críticos literários Ivor Armstrong Richards e Paul Ricoeur. Segundo a visão moderna a metáfora não constitui um modo excepcional de utilização da linguagem. O que equivale dizer que a metáfora, enquanto elemento essencial na literatura, é também um recurso corrente na linguagem quotidiana.

Fundindo diversos elementos da língua, como informa Diogo Gurgel (2014) o uso da metáfora pelo escritor mineiro ultrapassa em muito a cultura do dicionário com seu trabalho na criação de símbolos. De maneira especial, em Rosa as metáforas são formas de adentrar em outro mundo e fugir do senso comum, é também a maneira de ler a vida a partir de outras sensibilidades. Ainda em Rosa, as metáforas são os diversos caminhos pelas veredas que o caminhante/leitor pode trilhar ou optar o tempo todo. Mesmo estando este caminhante/leitor instalado ou trilhando em um campo sociocultural específico é estimulado a não se contentar ilusoriamente, mas descobrir novos sentidos do texto.

Abrindo em caminhos intrincados, o romance de Rosa tem como proposta clara colocar em evidência a linguagem, para tanto, e ao trapacear com o código pré-estabelecido, fazendo uso das metáforas, que tudo comanda, é importante que leitor faça parcerias com o jogo de palavras a fim de evitar uma leitura superficial, pois o texto rosiano é povoado de sons, balbucios e modulações, que mais interroga do que afirma – aspectos próprios da enunciação da vivência poética, que em Rosa é mais do que escrever simples palavras, é reatar o fio da vida.

Como se sabe, metáforas são recorrentes, não apenas na linguagem, mas, e sobretudo no cotidiano da vida. A ideia de que a metáfora é parte do nosso cotidiano social é “alimento” no texto de Guimarães Rosa – ressalta a travessia do próprio

narrador, o jagunço Riobaldo – que outrora era um menino de certa forma “órfão” de pai, que prematuro sente a perda mãe, ao longo da narrativa vai se transformando em líder. De Riobaldo – rio sem profundidade – passa a condição de Tatarana e como Urutu Branco chega à condição de chefe. Assim a ascensão hierárquica pela qual a personagem passa ao longo da narrativa, servindo-lhe como caminho para se chegar à chefia, revela – via metáfora – que na sociedade a qual o jagunço vive, além da estratificação, revela uma caminhada pedregosa que para se chegar ao topo da hierarquia, necessariamente, passa pelo domínio da linguagem.

Hem? Hem? Ah. Figuração minha, de pior para trás, as certas lembranças. Mal haja-me! Sofro pena de cantar não... Melhor, se arrepare: pois num chão, e com igual formato de ramo e folhas, não dá mandioca mansa, que se come comum, e a mandioca-brava, que mata? Agora o senhor já viu uma estranheza? A mandioca pode de repente vira azangada – motivo não sei; às vezes se diz que é replantada no terreno sempre, com mudas seguidas, de manáibas – vai em amargando, de tanto em tanto, de se mesmo toma peçonhas. E, ora veja: a outra, a mandioca-brava, às vezes é que pode ficar mansa, a esmo, de se comer sem nenhum mal. E que é isso? Eh, o senhor já viu... (ROSA, 2009, p. 27).

Num trabalho pragmático do excerto acima não é difícil concluir o que já foi dito – a liberdade de criar é a principal marca da linguagem do escritor mineiro. Pensando assim, e analisando o quadro acima pintado por Rosa, é notória a capacidade criativa da linguagem do contista e novelista de Cordisburgo. Nela é possível detectar uma estrutura narrativa que mescla continuidade e descontinuidade, volteios e retidões, recuo e progressão, dinamismo e inércia, fazendo eco com outra lógica que poderíamos classificar como aditiva, em que mandioca mansa pode, de repente virar zangada, e a outra, mandioca-brava também é que, às vezes, pode ficar mansa. Assim, o campo metafórico no fragmento acima, ao colocar sensorialidade aos signos que a compõem, reconstrói o imaginário, e ao mesmo tempo, gera um corpo em processo de significação, rompendo com a linguagem da lógica cartesiana de valor excludente.

Para tanto, a metáfora, enquanto fenômeno social e histórico cumpre papel fundamental no processo criativo no excerto. Muito mais do que ser um mero ornamento estilístico, a metáfora acima representa a essência mesma da arte. Marcada por aspectos sociais, culturais e históricos – mandioca-mansa se transformar em mandioca-brava, e vice-versa, mandioca-brava se transformar em mandioca-mansa – é na verdade um jogo de palavras carregadas de informações (não claras ao seu leitor),

mas percebidas dentro do contexto. Na mandioca brava reside o perigo, o veneno mortal; a mandioca mansa é a comestível, bastante apreciada e usada no sertão. Mudar de uma para outra, orienta para o sentido de reversibilidade da vida, para as transformações. Assim, entendendo que a metáfora acima vem para colocar em relevo a narrativa, ela também é o ensinamento e a pura poesia, num trabalho linguístico renovador, atrelado a concepção de coerência muito particular do escritor.

Robson Coelho Tinoco (2007) no texto *(Pós) Narrativa poética: Os Níveis Metafóricos de Grande Sertão: Verdes* citando Câmara Junior (1970) informa:

Alguns autores, como Joaquim Mattoso Câmara Junior (1970), avaliam a presença da metáfora, enquanto figura que explora o nível literário (artístico) da língua, como efeito de uma comparação de quem vê-lê promovida com o intuito de despertar o inusitado, o poético, o sensacional ou o natural artístico. Consideram que a metáfora “morre” quando não cumpre mais seu papel de proporcionar comparação subjetiva em um nível além do habitual, no mínimo. É preciso, pois, que o leitor faça uma espécie de exercício de avaliar, mentalmente, a comparação proposta – associação de imagens produzidas pelos elementos comparados. (TINOCO, 2007, p.178. Apud, CÂMARA JUNIOR 1970).

O leitor/ouvinte que se afasta da análise da metáfora como elemento de composição para se compreender o Grande Sertão de Rosa perde o fio de Ariadne, ou seja, perde o caminho condutor a ser seguido para saída dos túneis criado pela construção da obra literária do escritor de *Primeiras Estórias*.

Analisando o fragmento retirado de *Grande sertão: veredas*, nota-se que nele a intenção metafórica se revela como um tipo regionalista, pois sabemos que o “vocabulário mandioca” se aplica ao linguajar do sertão norte mineiro e sul de Goiás – pois em outras regiões o tubérculo recebe outras denominações como aipim, macaxeira ou maniva. Além disso, vemos o texto gerar construções linguísticas novas que integram o leitor dentro da narrativa: “Hem? Hem? Ah. – Melhor, se arrepare” (ROSA, 2009, p. 27). Não mera realidade inventada ao prazer da criação de um texto, mas uma criação que revela muito do artista, no caso Guimarães Rosa. Assim, a metáfora foi empregada no sentido de buscar no leitor a possibilidade de integrar-se à obra lida de maneira mais participativa e receptiva, numa comunicação efetiva entre leitor e obra em que a palavra comunique o máximo de carga expressiva, num trabalho criativo que rompe com a ideia da imagem fechada em si mesmo, remetendo a uma imagem de uma complexidade tamanha, que enseja múltiplas interpretações.

Ainda merece destaque a afirmação de Robson Coelho Tinoco (2007):



Nesse sentido, Guimarães Rosa processa um trabalho divergente e convergente na construção do significado metafórico entre seus personagens vivendo a trama narrativa. Divergente, na medida em que a construção (metafórica) participa do contexto cultural sertanejo que a gerou, possibilitando novas construções; convergente, no sentido de atrair para si a força do seu todo-expressivo conceitual. (TINOCO, 2007, p. 185):

Retornando à citação acima e analisando a postura de um leitor participativo como construtor da ideia narrativa, este deve integrar-se à amplitude da expressão criativa e, ao realizar uma leitura, deverá trabalhar as imagens construídas, buscando nelas o máximo de informações, colocando em relevo a metáfora, e não tentando entendê-la como algo literal e, sim, como uma filosofia do mundo. Neste caso temos um subtexto com representação ao contexto, sobretudo nacional, pois o objeto representado (a mandioca) por ser algo que, de certa forma, representa a nação, em especial o sertão – devido a sua grande utilização como alimento na região. Note-se que a mandioca, do Tupi-Guarani “Mani-oca” é um ingrediente nativo do país, plantada pelos indígenas e lhes serviam como parte fundamental da alimentação.

Como conta a lenda Tupi: Mani era uma indiazinha muito estimada pela tribo Tupi onde vivia. Ela era neta do cacique e a gravidez de sua mãe foi motivo de tristeza para o seu avô. Isso porque sua mãe havia engravidado e não era casada com um guerreiro da tribo a qual pertencia. O cacique obrigou a filha a dizer quem era o pai de Mani, mas a índia mãe dizia não saber como havia ficado grávida. Até que um dia o cacique teve um sonho com uma planta desconhecida, sabendo ele que era uma profecia. Logo depois Mani, menina de pele branca, como nenhum índio jamais tinha visto, foi encontrada, misteriosamente, morta. Sua mãe a enterrou dentro de uma oca e suas lágrimas umedeciam a terra tal como se estivesse sendo regada. Dias depois, nesse mesmo local nasceu uma planta, diferente de todas as que conheciam, a qual ela passou a cuidar. Percebendo que a terra estava ficando rachada, cavou na esperança de que pudesse desenterrar sua filha com vida. No entanto, encontrou uma raiz tão branca como a pele da menina, a mandioca, que recebeu esse nome em decorrência da junção do nome de Mani e da palavra oca.

Percebe-se a partir da lenda/parábola que o tubérculo, ou seja, o vocábulo é carregado de aspectos sociais de paternalismo, regras sociais e normas culturais existente na tribo. Nota-se ainda, que a partir da lenda, e seguindo a história do citado tubérculo, ele é revelador da importância cultural material e imaterial brasileira, por

estar associado tanto aos pratos simples, quanto aos mais elaborados, sendo possível associá-la ao cotidiano dos lugares e seus aspectos culturais e mesmo laborais.

Possuindo um importante papel na construção da identidade brasileira, a mandioca se tornou um símbolo em algumas regiões do Brasil, com destaque para a região sertaneja brasileira. Ainda na literatura nacional a mandioca é bastante retratada, bastando lembrar que em *O quinze*, de Raquel de Queiroz, um menino (retirante) morre ao roer umas raízes que encontrara; raízes de mandioca brava. Uma figura que mansa se come comum, mas brava se mata; estão na mesma terra, ou seja, nascem e crescem num mesmo ambiente. No exemplo do romance de Queiroz, revela que o homem é produto de seu meio, seguindo o determinismo darwiniano, logo o homem não tem domínio sobre seu livre-arbítrio, não consegue vencer as circunstâncias onde vive. No romance de Rosa, ao contrário, a mutabilidade é constante e faz parte do viver: a mandioca brava pode ser mansa, Diadorim vira Deodorina, o jagunço se transforma em fazendeiro de range rede.

Ainda é possível reportar ao texto bíblico de Mateus 13:24-30 que referenda sobre a parábola do trigo e do joio para referendar a parábola rosiana; semelhante, Rosa utiliza das parábolas para ilustrar a vida no sertão. O escritor bíblico fala da existência do mal no meio do bem, do joio (mal) no meio do trigo (bem). Assim também o faz o escritor mineiro, na parábola da mandioca mansa e da mandioca brava, sendo uma alegoria que evidencia a sociedade brasileira, um arquétipo em que todas as sínteses são possíveis; mandioca mansa se transforma em brava e a brava se transforma em mansa, isso, semelhante ao joio e trigo bíblico, tudo na mesma terra. Portanto, Rosa, através da poética literária, e da reflexão da metáfora, responde às hesitações filosóficas de sua época; e ao trabalhar com o espaço do sertão, com a sua natureza, a poeticidade dá movimento a este espaço e o reconstrói, não o apresentando como um espaço de medidas e movimentos exatos, equacionando a polaridade que dominava o contexto geopolítico do sertão, construindo com as parábolas/metáforas presentes na obra, um universo paralelo e redimensionado.

Nessa estreita relação poética/narrativa, podemos afirmar que o texto de *Grande Sertão: Veredas* é a travessia sempre inacabada de Riobaldo rumo a si. Ao narrar a história de Riobaldo em *GSV*, e ao narrar-se por meio de Riobaldo, Rosa refugia-se na arte, porque compreende que esta está carrega daquilo que falta à logicidade pragmática. Nesse sentido, quando Riobaldo-narrador, em seu relato ao doutor citadino, percebe as

dificuldades de alinhar a narrativa – dificuldades que se manifestam na própria forma labiríntica do romance – revela também a impossibilidade de alinhar a vida.

Reafirmando o que foi dito no parágrafo anterior, servem-nos como reflexões as palavras de Sônia Maria Viegas de Andrade, da UFMG:

Não é nas grandes “extensões horizontais” do sertão que Riobaldo se perde, mas nos vazios de sentido que se multiplicam a cada momento que ele pretende traduzir conceitualmente sua relação com o mundo. E esses vazios de sentido, como um grande nada, são ‘a pedra no meio do caminho’ que se interpõe entre o ser humano e o real; sua superação se traduz nas palavras que inauguram a obra de Rosa: ‘*Nonada*’. (VIEGAS, 1977, p.359).

Sob esse aspecto, recorremos ainda a Gilles Deleuze e Félix Guattari em seu texto *Mil Platôs* (1995)<sup>8</sup>: “ao se criar uma língua dentro da própria língua, não há mais distinção, entre língua, fala ou palavra, porque a língua tornou-se signo, poesia” (DELEUZE et GUATTARI, 1980.p.16). Para eles, tal situação só ocorre quando a linguagem se distende e é levada a seu limite.

Raciocinando sobre a exposição de Deleuze Guattari é fácil concluir que uma linguagem é estendida ao seu limite, quando ela não pretende formular conceitos fixos ou explicar de forma geométrica ou matemática um dado objeto ou região. Sendo assim, somente a arte poética é capaz de estender a língua a seu limite. Portanto, existir em *GSV* é estar no meio, ou ainda, estar entre dois extremos, conforme se é colocado no romance rosiano; é estar na travessia. Infinitamente.

---

<sup>8</sup>- *Mil Platôs* apesar de ser um texto de tratados filosófico, um longo livro dividido em capítulos de temática muito variada (biologia, linguística, história, política, estética, ética) *Mil*, de multiplicidade; *Platôs*, de estratos, Gilles Deleuze e Félix Guattari dedicam em pensar a linguística na multiplicidade de forma. Para os filósofos franceses a língua, para além da mera forma, é não se deixar aprisionar por uma estrutura fixa.

## Considerações Finais

Não é tarefa fácil concluir uma pesquisa, sobretudo se se tratar de um estudo sobre a ficção rosiana, quando tantos caminhos, alguns até divergentes, se abrem. São espécies de veredas que podem levar o leitor para encontros diferenciados.

O projeto inicialmente proposto era estudar o romance rosiano a partir de suas projeções históricas e sociais e, talvez por isso, o primeiro capítulo tenha se debruçado sobre as representações do sertão em *Grande sertão: veredas*. No entanto, em nossas buscas, verificamos que o escritor havia absorvido muitas influências, literárias e ou vivenciais, para formular suas concepções de sertão. E aos poucos fomos sendo levados a compreender que o signo “sertão” tão aberto, tão amplo e de tão complexa apreensão no livro só adquirira essa feição devido ao extraordinário labor poético impresso pelo autor na linguagem do romance. A partir de então, o livro, que começa com mapas e termina com o signo do infinito, foi se afastando da feição de um livro comum, para ir-se assemelhando, cada vez mais, a uma obra de arte, ou melhor, livro-arte.

As definições de arte que encontramos, para corroborar com nossas reflexões encontraram respaldo, também, em uma tradição de leitura, já consolidada, que lê comparativamente a ficção rosiana com a música, a pintura. As pinturas de Portinari, inseridas no segundo capítulo testemunham o quanto essa visão comparatista é fértil e é pertinente.

Os limites impostos pela pandemia, o ensino à distância e as dificuldades encontradas num tempo de exceção dificultaram minhas buscas, mas continuei meu percurso, como um irmão de Riobaldo, sempre em frente.

Tive que percorrer, de forma genérica, uma tradição literária que tematizou o sertão, porque a pluralidade do sertão rosiano também reside nessa numerosíssima influência de leituras que ele traz para compor seu Grande sertão. Perfazendo uma revisão bibliográfica, como requer um estudo de mestrado, pude ir, aos poucos, encontrando os meus caminhos. Devo confessar, por isso, que, em certos momentos, como Riobaldo, eu pareço beber água de toda fonte.

Eis o trabalho, que me custou muito a finalizar. Está pronto, mas não está terminado. Respondendo aos objetivos antes delimitados, cheguei também a muitas

perguntas, que ainda estão por aqui, por isso, meus pensamentos finais respaldam-se nesse signo-sertão aberto ao infinito.

## Referências:

- AGRÓ, Ettore Finazzi. *Um Lugar do Tamanho do Mundo*. Ed. UFMG, Belo Horizonte – MG. 2001.
- ALIGHIERI, Dante. *A Divina Comédia*. Brasília. Ed. Thesaurus, 2005.
- ALENCAR, José. *O sertanejo*. Editora Verde Mares, Fortaleza-CE 1998.
- AMADO, Janaina. *Região, Sertão, Nação*. REVISTA ESTUDOS HISTÓRICOS. Rio de Janeiro: CPDOC/FGV, v.8, n.15, jan./ jul.1995.
- AMADO, Janaina. *Região, Sertão, Nação. Estudo Históricos*, Rj, Vol.8, Nº 15, 1995.
- ANDRADE, Sônia Maria Viegas de. *A Vereda Trágica do “Grande Sertão: Veredas*. São Paulo: Loyola, 1985.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Lisboa: Edição da Fundação Calouste Gulbenkian, 2004..
- BARTHES, R. *O grau zero da escritura e novos ensaios*. São Paulo: Cultrix, 2004.
- BERMAN, M. *Tudo o que é sólido desmancha no ar*. Tradução de Carlos Felipe Moisés; Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Cia. das Letras, 1986.
- BÍBLIA. Português. *A Bíblia de Jerusalém*. São Paulo: Paulinas, 1981.
- BOLLE, Willi. *Grande Sertão.br: O romance de formação do Brasil*. São Paulo: Duas cidades; Ed. 34 Ltda, 1º Edição 2004.
- BOSI, A. *O ser e o tempo da poesia*. 3.ed. São Paulo: Cultrix, 1990.
- BRANDÃO, Luis Alberto. *Teoria do Espaço Literário*. Ed. São Paulo: Perspectiva, Belo Horizonte-MG FAPEMIG, 2013.
- Cadernos de Estudos Culturais, Universidade Federal do Mato Grosso (UFMS) v. 3 n. 6 (2011): Cultura local (ISSN: 1984-7785). Disponível em: <https://trilhasdahistoria.ufms.br/index.php/cadec/issue/view/326>, acesso em 26/02/2023.
- CANDIDO, Antonio. *O homem dos avessos*. In: ROSA, João Guimarães. *Ficção completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, v. 1. p. 133-141. Publ. pela primeira vez em livro in: CANDIDO, Antonio. *Tese e antítese*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1964.
- CANDIDO, Antonio. *Tese e antítese*. 3. ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1978.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade*. 1ª Ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1965.

CANDIDO, Antonio. *O homem dos avessos*. In: ROSA, João Guimarães. *Ficção completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, v. 1. p. 133-141. Publ. pela primeira vez em livro in: CANDIDO, Antonio. *Tese e antítese*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1964.

CANDIDO, Antonio. *O direito à literatura*. In. Vários Escritos. 5 ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul/ São Paulo: Duas Cidades, 2011.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e Subdesenvolvimento*. A Educação Pela Noite E OUTROS ENSAIOS. Ed. ática 6ª ed. Rio de Janeiro, 1989.

CANDIDO, Antonio. *Notas de crítica literária – Sagarana*". In: Textos de Intervenção. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2002.

COHEN, J. *Estrutura da linguagem poética*. 2.ed. São Paulo: Cultrix, 1966.

COUTINHO, Eduardo. *Discursos, fronteiras e limites na obra de Guimarães Rosa*. FANTINI, Marli (org.). *A poética migrante de Guimarães Rosa*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008.

COUTINHO, Eduardo de Farias. *Em Busca da Terceira Margem: Ensaio sobre o Grande Sertão: Veredas*. Salvador- BA: Fundação Casa de Jorge Amado, 1993.

COLI, Jorge. *O que é arte*. São Paulo: Brasiliense, 1981.

COUTO, Mia. Mia Couto apresenta suas *Reflexões sobre o Grande Sertão: Veredas*. Estado de Minas, Belo Horizonte, 12/04/2019. Seção Cultura. Disponível em: <https://www.em.com.br/app/noticia/cultura/62,355,59,45/2019/04/12/noticias-artes-e-livros,244358/mia-couto-apresenta-suas-reflexoes-sobre-grande-sertao-veredas.shtml>.

CUNHA, Euclides da. *Os Sertões*. Rio de Janeiro: Ed. Ediouro, 2003.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. 1995-1997. *Mil Platôs. Capitalismo e Esquizofrenia*. Rio de Janeiro: Editora 34. 715 pp. Ovídio Abreu Filho.

ERIKSOHN, Jean-Michel. *Literaturas e artes*. In: BRUNEL, Pierre; CHEVREL, Ives. (Org.). *Compêndio de Literatura Comparada*. Tradução de Maria do Rosário Monteiro. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004. p. 262-282.

FRANCO, Afonso Arinos de Melo. *A Travessia de João Guimarães Rosa*. Tribuna da Imprensa, Rio de Janeiro, ano 1, n2 26/27 jan. 1957 Tribunas dos livros p.1. Disponível em [http://memoria.bn.br/docReader/docreader.aspx?bib=154083\\_01&pasta=ano20195%pesq=afonso%20arinos%20de%20melo%20franco&pagfis=330049](http://memoria.bn.br/docReader/docreader.aspx?bib=154083_01&pasta=ano20195%pesq=afonso%20arinos%20de%20melo%20franco&pagfis=330049) . Acesso em 09 març.2023.

GALVÃO, Walnice Nogueira. *As formas do falso: um estudo sobre a ambiguidade no Grande sertão: veredas*. São Paulo. Ed. Perspectiva, 1972.

GUIMARÃES, Solange T. de Lima. *Nas Trilhas do Grande Sertão: Veredas – Interpretando Seus Espaços e Lugares*. ORLAN Ciência e Tecnologia, Rio Claro- SP, Ano VI. Vol 6. Nº 1, 2006.

GURGEL, Diogo. *Metáforas Conceituais no Grande Sertão:Veredas* (2014) AUTONOMIA, Revista de Literatura e Linguística, V.1. N 14. Ano 2014.

HARARI, Yuval . *N. Sapiens: uma Breve História da Humanidade*, Companhia das Letras, 2019.

HOUAISS, Antônio. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro, Ed. Objetiva, 2001.

HOISEL, Evelina de Carvalho Sá. *Revista de Literatura e diversidade cultural Léguas e Meia*, Feira de Santana-BA, A 13, nº 13. 2014.

ISER, Wolfgang. *O fictício e o imaginário. Perspectivas de uma antropologia literária*. 2º edição Revisada, Rio de Janeiro: ed. EDUERJ, 1996.

IVO, Isnara Pereira. *Homens de Caminho: trânsitos culturais, comércio e cores nos sertões da América Portuguesa – Século XVIII*. Vitória da Conquista: UESB,2012.

KOCH, I. G. V. *Argumentação e linguagem*. São Paulo: Cortez, 1984. Itinerários, Araraquara, n. 25, 171-195, 2007 195 (Pós)Narrativa poética: os níveis metafóricos de Grande Sertão: Veredas.



Leonel, Maria Célia; Segatto, José Antonio. *A crítica alegórica de Grande sertão*. Itinerários:RevistadeLiteratura,n.25,2007.Disponívelem:<http://hdl.handle.net/11449/106901>.acesso em 02/05/2023.

LESSING, Gotthold Ephraim. *Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia*. Tradução, introdução e notas de Márcio SeligmannSilva. São Paulo: Iluminuras, 1988.

LORENZ, W. G. João Guimarães Rosa. In: *Diálogo com a América Latina: panorama de uma literatura do futuro*. Tradução de Fredy de Souza Rodrigues; Rosemary Costhek Abílio. São Paulo: E.P.U., 1973. p.315-355.

.LOBATO, Monteiro. *Urupês*. 15 ed. São Paulo: Brasiliense, 1969. (Obras completas v. 1).

LÜTZELER, Heinrich. *Initiation a la peinture*. Paris: E. Flammarion, 1938.

MARTINS, J. *Um enfoque fenomenológico do currículo: educação como poiesis*. São Paulo: Cortez, 1983.

MATOS, Gregório. *Poemas escolhidos*. Seleção, introdução e notas de José Miguel Wisnik. São Paulo: Cultrix, 1976.

MENDES, Geisa Flores. *Sertão se traz na alma? Território/lugar, memória e representações sociais*. 2009. 250f. Tese (Doutorado em Geografia) – Núcleo de Pós--Graduação em Geografia, Universidade Federal de Sergipe, Sergipe, 2009.

NUNES, Benedito. *A Viagem, em Rosa o que é de Rosa*. Rio de Janeiro. Difel, 2013.

OLIVEIRA, Valdevino Soares de. *Poesia e Pintura, um diálogo em três dimensões*. São Paulo: Editora UNESP, 1999.

ORTEGA Y GASSET, J. *A desumanização da arte*. Tradução de Ricardo Araújo. São Paulo: Cortez, 1991.

PAZ, Octávio. *Signos em rotação*. 2.ed. Tradução de S. U. Leite. São Paulo: Perspectiva, 1990.

PORTINARI, Candido. *Poemas*. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 1964.

ROSA, J. G. *Grande sertão: veredas*. 14.ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1980.

PAULINO, Sibeles e SOETHE, Paulo Astor Soethe. Artes visuais e paisagens em Guimarães Rosa. REVISTA LETRAS, CURITIBA, N. 67, P. 41-53, SET./DEZ. 2005. EDITORA UFPR

- PESSOA, Fernando. *Obra em Prosa*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1974
- PORTINARI, C. Poemas. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 1964.
- PRAZ, Mario. *Literatura e Artes Visuais*. São Paulo: Editora Cultrix, 1982.
- REBELLO, Ivana Ferrante et OLIVA, Osmar Pereira. Grande Sertão: *Veredas em Luz e Sombras*. Eixo Roda, Belo Horizonte, v. 27, n. 3, p. 249-266, 2018.
- RONCARI, Luiz. *O Brasil de Rosa: mito e história no universo Rosiano*. São Paulo, UNESP. 2004.
- ROCHA, Denise. *Homenagem a João Guimarães Rosa (1908-1967) 75 anos da publicação de Sagarana (1946) e 65 Anos de Grande Sertão: Veredas (1956)*. Curitiba-PR. Ed. Bagai, 2021.
- RÓNAI, Paulo. *Trajetória de uma obra*. In: Seleta de João Guimarães Rosa. Rio de Janeiro: José Olympio, 1978.
- ROSA, João Guimarães. *Grande Sertão : Veredas*. 19 ed. Rio de Janeiro- RJ. Ed Nova Fronteira, 2009.
- ROSENFELD, Kathrin Holzermayr. *Desenveredando Rosa: A obra de J. G. Rosa e outros ensaios rosianos*. Rio de Janeiro: Top Books, 2006.
- SANTOS, Luana Alves. *Jagunço em Situação os matizes de um diálogo entre Sartre, Rosa e Riobaldo*. Dissertação apresentada ao programa de Pós-Graduação em Filosofia do Departamento de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (USP)-SP. 2018.
- SATRE, Jean Paul. *O Imaginário: Psicologia Fenomenológica da Imaginação*. Ed. Vozes, Petrópolis- RJ, 2019.
- SATRE, Jean Paul. *Que é a Literatura?* Ed. Ática, São Paulo-SP, 1948.
- SCARPELLI, Marli de Oliveira Fantini. *A poética Migrante de Guimarães Rosa*. Belo Horizonte- MG Ed. UFMG. 2008.
- SEEL, Martin. *Ethisch-ästhetische Studien*. Frankfurt: Suhrkamp, 1996.

SILVA, Gustavo Castro. *Aspecto do Imaginário e da Comunicação em Grande Sertão : Veredas*, Intexto, Porto Alegre, UFRGS, n. 40, p. 96-113, set./dez. 2017. DOI: <http://dx.doi.org/10.19132/1807-8583201740.96-113>. Acesso em 22/03/2023.

SILVA, René Marc da Costa. *O Não-Branco, o sertão e o Pensamento Social Brasileiro*. PRISMAS: Dir., Pol.Pub. e Mundial., Brasília, v.3, n, 2, p 427-454, jul/dez.2006.

SOETHE, Paulo Astor. *Guimarães Rosa, pintura e espaço literário*. In: COSSON, Rildo (Org). *2000 palavras: as vozes das Letras*. Pelotas: Programa de Pós-Graduação em Letras/ UFPel, 2000.

SODRÉ, Nelson Werneck. *Oeste: Ensaio sobre a grande propriedade pastoril*. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1941.

STARLING, Heloísa. *Lembranças do Brasil: teoria política, história e ficção em Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Revan, 1999.

TELES, Gilberto Mendonça. *O lugar dos Sertões*. REVISTA VERBO: LETRAS, JUIZ DE FORA, v. 8, N. 16, p.71 – 108, jul./dez. 2009. EDITORA UFJF.

Templo Cultural Delfos. Candido Portinari – a alma, o povo e a vida brasileira. Ano VIII,2023. Disponível em: <https://www.elfikurten.com.br/2011/02/candido-portinari-mestres-da-pintura.html> Acesso em: 20 fev. 2023.

TINOCO, Robson Coelho. *(Pós) Narrativa poética: Os Níveis Metafóricos de Grande Sertão: Verdes* UnB – Universidade de Brasília. Instituto de Letras. Departamento de Teoria Literária e Literaturas. Brasília.– DF – Brasil. Ed. Itinerários, Araraquara, n. 25. P. 171-195. 2007.