UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA

CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS LETRAS E ARTES (CCHLA)

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

LINHA DE PESQUISA: LITERATURA E CULTURA

TESE DE DOUTORADO

MARIA DO SOCORRO PEREIRA DE ALMEIDA

INTERFACES DA NATUREZA EM GRANDE SERTÃO: VEREDAS – UM OLHAR ECOCRÍTICO

JOÃO PESSOA – PB - BRASIL
MARÇO/ 2014

MARIA DO SOCORRO PEREIRA DE ALMEIDA

INTERFACES DA NATUREZA EM GRANDE SERTÃO: VEREDAS – UM OLHAR ECOCRÍTICO

Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras CCHLA/PPGL da Universidade Federal da Paraíba (UFPB) como requisito para obtenção do título de Doutora em Literatura e Cultura, sob a orientação do professor Dr. Arturo Gouveia de Araújo.

JOÃO PESSOA – PB - BRASIL
2014

A447i Almeida, Maria do Socorro Pereira de.

Interfaces da natureza em Grande Sertão: Veredas - um olhar ecocrítico / Maria do Socorro Pereira de Almeida.-- João Pessoa, 2014.

330f.

Orientador: Arturo Gouveia de Araújo

Tese (Doutorado) – UFPB/CCHLA

1. Rosa, João Guimarães, 1908-1967 - crítica e interpretação. 2. Literatura brasileira - crítica e interpretação. 3. Ecocrítica. 4. Homem - meio ambiente e sociedade.

UFPB/BC *CDU: 869.0(81)(043)*

MARIA DO SOCORRO PEREIRA DE ALMEIDA

INTERFACES DA NATUREZA EM GRANDE SERTÃO: VEREDAS: UM OLHAR ECOCRÍTICO

BANCA EXAMINADORA

_____

Presidente da banca: Prof. Dr. Arturo Gouveia de Araújo

Membro interno - Profa. Dra. Zélia Monteiro Bora (UFPB)

Membro interno - Profa. Dra. Vanessa Neves Riambau Pinheiro (UFPB)

Membro externo - Prof. Dr. João Batista Pereira (UFC)

Membro externo - Prof. Dr. José Edilson de Amorim (CH- UFCG)

APROVADA EM: 28/MARÇO/2014

À minha mãe, Judite Ferreira de Araújo, exemplo de esforço sem medida em nome dos filhos;

Às minhas filhas, Ayanne e Alice;

Ao meu neto, Arthur;

Ao meu Marido, Sérgio Malta;

Por tudo que representam em minha vida.

AGRADECIMENTOS

Agradecer é muito difícil, pois sempre corremos o risco de cometer injustiças, especialmente quando temos tantas pessoas a quem dizer obrigada!

Assim, quero iniciar agradecendo a Deus (luz, discernimento e paz) que nos permite as travessias ao longo da vida;

À minha mãe, pela confiança, pelo zelo e pela capacidade de superar os obstáculos;

Às minhas filhas, Ayanne e Alice, pela confiança que sempre tiveram em mim, pela compreensão das minhas ausências e falta de tempo;

Ao meu neto, Arthur, que me ensinou ver o mundo de forma muito mais bela;

Ao meu marido, Sérgio Malta, companheiro de todas as horas, pelo amor, pela força, pela dedicação à família, pela compreensão, colaboração, orientação, e por me proporcionar outra forma de ver a vida e de ser uma pessoa melhor. Obrigada por ter acreditado em mim quando, às vezes, eu mesma não acreditava;

À minha irmã, Fatima (in *memoriam)* por ter me proporcionado os primeiros passos rumo à escola;

À minha irmã, Lourdinha, que talvez nem saiba, mas foi quem me alimentou o espírito quando me contava histórias e as escrevia para mim em cadernos. Foi com ela que aprendi escrever as primeiras palavras, fato que contribuiu para despertar, em mim, o prazer das letras antes mesmo de chegar à escola. Obrigada pelo carinho que perdura até hoje;

À minha irmã, Sueli, companheira de todas as horas e grande amiga, pelo carinho, pelas horas dedicadas aos meus interesses e dos meus irmãos desde a nossa infância; e pela "força" que, sem dúvida, foi primordial para que eu pudesse dedicar-me a esta escrita;

À minha irmã, Maria da Penha, pela força, pela torcida, pelo apoio em qualquer hora, e pelas palavras que me fazem ver o outro lado das situações;

À minha irmã/sobrinha/filha, Corrinha, por tudo que vivemos e aprendemos juntas, pelas palavras de carinho e entusiasmo, pelo cuidado e pela confiança que sempre teve em mim;

Ao meu irmão, Marcelo, por tudo que passamos e que se transformou em história para alimentar a nossa memória;

À minha irmã, Sualene, que apesar da distância, sempre me concede palavras de carinho;

Aos meus sobrinhos e sobrinhas pelo carinho que sempre demonstraram pela minha pessoa;

Ao meu orientador, Arturo Gouveia, pela aprendizagem durante a disciplina que cursei, pela colaboração, compreensão, e por tudo que me ensinou durante a orientação da pesquisa;

Ao amigo e coordenador do curso de Letras da Faculdade Sete de Setembro (FASETE), Luiz José, pela compreensão, amizade, profissionalismo e amor às letras;

Às minhas cunhadas e cunhados pelo interesse que sempre demonstraram pelo meu bem-estar e pela realização deste trabalho;

Ao meu sogro, Luiz Freire, pelo carinho e pela a preocupação comigo;

Aos meus enteados, Lívia, Laís e Serginho, pela compreensão e pelo respeito;

Aos meus alunos e alunas que me permitem aprender a vida e a minha profissão a cada dia;

Aos amigos que torceram para que eu chegasse até aqui;

A todos que contribuíram direto ou indiretamente para esse momento;

Muito obrigada!

“As coisas assim a gente não perde nem abarca. Cabem é no brilho da noite. Aragem do sagrado. Absolutas estrelas.”

“Se todo animal inspira ternura, o que houve, então, com os homens?”

“Felicidade se acha é em horinhas de descuido”

“Deus nos dá pessoas e coisas,
para aprendermos a alegria...
Depois, retoma coisas e pessoas
para ver se já somos capazes da alegria
sozinhos...
Essa... a alegria que ele quer”

“Só se pode viver perto de outro, e conhecer outra pessoa, sem perigo de ódio, se a gente tem amor. Qualquer amor já é um pouquinho de saúde, um descanso na loucura.**”**

“Quando escrevo, repito o que já vivi antes. E para estas duas
vidas, um léxico só não é suficiente. Em outras palavras, gostaria de ser um crocodilo vivendo no rio São Francisco. Gostaria de ser um crocodilo porque amo os grandes rios, pois são profundos como a alma de um homem. Na superfície são muito vivazes e claros, mas nas profundezas são tranquilos e escuros como o sofrimento dos homens”.

(Guimarães Rosa)

“Uma árvore nunca é apenas uma árvore. A natureza não é algo anterior à cultura e independente da história de cada povo. Em cada árvore, cada rio, cada pedra, estão depositados séculos de memória. Mesmo hoje, num mundo urbano invadido pela ciência e pela técnica, podemos constatar a sobrevivência de mitos que, vez por outra, emergem com toda força primitiva no cotidiano das pessoas”.

(Simon Schama)

RESUMO

Nesta pesquisa, estudamos a obra *Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa, centrando esforços no sentido de investigar como está representada a natureza no contexto narrativo e a imbricada relação homem-natureza-sociedade. Tal como aqui entendida, a pesquisa inclina-se para uma recente vertente da crítica literária, a Écocrítica, uma vez que nela se delineia a teia de relações ambientais que entrecruzam a relação humano/natureza através do texto literário. O trabalho apresenta discussões no campo dos fundamentos da ecocrítica, através de alguns estudiosos, a exemplo de Cherryll Glotfelty, Greg Garrard e outros autores ligados à ASLE, além de alguns pesquisadores brasileiros que têm se dedicado a essa linha de pesquisa. Observamos, também, algumas obras que trazem ideias consoantes a essa perspectiva e podem ser consideradas pioneiras, notadamente algumas do século XIX. Buscamos, como proposta epistemológica de abordagem, as perspectivas fenomenológica, a partir das ideias de Edmund Husserl e Merleau-Ponty, e a histórico-sociocultural, alicerçada em diversos estudiosos, por considerarmos esses direcionamentos relevantes na obra estudada. Expõem-se as características da natureza, a ecologia e o meio ambiente que se encontram representados contemporaneamente, visando entender sua atualidade, face às tipologias de natureza que são intrínsecas à obra rosiana. Particular foco é dado às trilhas do sertão para observar as simetrias e assimetrias entre espaço e lugar, a representação objetiva e subjetiva do espaço sertão, como o poder se caracteriza nesse lugar, e como tudo isso remete, simbolicamente, ao sertão/mundo e ao sertão/homem. Ainda nessa perspectiva, acompanhamos os jagunços pelas travessias do Sussuarão e do povoado do Sucruiú. Nesse ínterim procuramos perceber a representação da água na obra, uma vez que esse elemento é, em alguns momentos, essência e norte da narrativa. Seguindo os passos dos jagunços, observamos como se apresenta a relação homem/animal na narrativa riobaldiana. Por último, fomos ao encontro de alguns personagens no intuito de compreender alguns sentidos de valores e ações por eles expressos que, a um olhar mais atento, findam por desvelar-se. Nesse contexto, procuramos observar, também, como esses personagens, ao longo da obra, podem fomentar o estudo ecocrítico.

Palavras-chave: Ecocrítica. Grande sertão: veredas. Homem. Meio ambiente e Sociedade.

ABSTRACT

This research aims to study the work Grande Sertão: Veredas, by Guimarães Rosa, focusing its efforts in investigating how the nature is represented in the narrative context and the intertwined human-nature-society relation. As understood here, the research leans to a recent strand of literary criticism, the Ecocriticism, once the web of the environmental relations that interlace human and nature through the literary text is delineated by it. The Work presents discussions in the area of the fundaments of Ecocriticism through some scholars as Cherryll Glotfelty, Greg Gerrard and other authors linked to ASLE, plus some Brazilian researchers who have been dedicating themselves to this line of research. Also, we observed some works that bring ideas consonant with this perspective and that can be considered pioneers, especially some from the nineteenth century. We sought, as an epistemological propose of approach, the phenomenological perspective, from the ideas of Edmund Husserl and Merleau-Ponty, and the historical-sociocultural perspective, based in various scholars, for we consider these as relevant directions in the work studied. It is exposed the features of nature, ecology and environment that are contemporarily represented, in order to understand its present characteristics, given the typology of nature that are intrinsic to Rosa's work. A special focus is given to the backcountry trails to observe the symmetries and asymmetries between space and place, the objective and subjective representation of the backcountry area, how the power is characterized in that place, and how all this refers symbolically to the hinterland/world and the hinterland/man. Still within this perspective, we accompany the "jagunços" through the crossings of Sussuarão and the Sucruiú village. Meanwhile, we seek to understand the representation of the water in the work, since this element is, sometimes, essence and north of the narrative. Following the steps of the jagunços, we observe how is presented the man/animal relation in Riobaldo's narrative. Finally, we came closer to some characters intending to comprehend their sense of values and the actions expressed by them that, under a cautious eye, come to reveal itself**.** In this context, we also try to observe how these characters, throughout the narrative, can foster the Ecocriticism study.

Keywords: Ecocriticism. Grande Sertão: Veredas. Man. Enviroment and Society.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO 11

1 ECOCRÍTICA: PONDERAÇÕES TEÓRICAS E CONSIDERAÇÕES ACERCA DA ABORDAGEM 20

1.1 COMPREENDENDO A ECOCRÍTICA 34

1.2 PROLEGÔMENOS DA ECOCRÍTCA 39

1.2.1 Crítica social e a visão marxista 48

1.2.2 O século XX 50

1.3 UMA PROPOSTA ECOCRÍTICA PARA GRANDE SERTÃO: VEREDAS 54

1.3.1 Sobre a percepção fenomenológica 57

1.3.2 Sobre a visão histórico-sociocultural 76

2 NATUREZA, ECOLOGIA E MEIO AMBIENTE: CONSIDERAÇÕES CONTEMPORÂNEAS 95

2.1 TIPOLOGIAS DE NATUREZA EM *GRANDE SERTÃO: VEREDAS* - DIRECIONANDO NOSSO OLHAR 107

3 ENTRE ESPAÇOS E TRAVESSIAS: UM OLHAR ECOCRÍTICO PELAS TRILHAS DO GRANDE SERTÃO: VEREDAS 127

3.1 NOÇÕES DE ESPAÇO E O SENTIDO DE LUGAR 128

3.2 O ESPAÇO SERTÃO 144

3.3 GRANDE SERTÃO, ESPAÇO E PODER 152

3.4 HOMEM-ESPAÇO-NATUREZA, TRAVESSIAS E TRAVESSIAS NO *GRANDE SERTÃO: VEREDAS* 170

3.4.1 O Liso do Sussuarão 186

3.4.2 O Sucruiú 193

3.4.3 O Rio Chico e outras águas 200

3.5 GRANDE SERTÃO-HOMEM-ANIMAL 222

4 ECOCRITICANDO ALGUNS PERSONAGENS ROSIANOS 253

4.1 RIOBALDO 255

4.2 DIADORIM 270

4.3 JOCA RAMIRO 285

4.4 ZÉ BEBELO 291

4.5 HERMÓGENES 298

4.6 MEDEIRO VAZ 307

CONSIDERAÇÕES FINAIS 311

REFERÊNCIAS 319

INTRODUÇÃO

Todo mundo tem seu próprio entendimento do que venha a ser natureza ou do que ela possa representar.Suas faces pululam o imaginário desde tempos remotos, tendo sido a primeira fonte de inspiração do homem no mundo das artes. É por essa primariedade de sentido que vem à tona a necessidade de uma observação mais profunda desse tema, haja vista a realidade caótica em que se encontra o contexto ambiental contemporâneo.

Sendo assim, a literatura, que sempre teve uma relação de intimidade com a natureza, busca agora, uma ótica que se fundamenta a partir de múltiplas matizes epistemológicas em que não se veja o contexto natural apenas como fonte de inspiração de retóricas literárias, mas que proporcione posturas de ativismo ambiental.

Diante das reflexões que a Ecorítica tende a desenvolver na crítica literária, e pelo caráter desafiador que representam os postulados elencados para esta pesquisa, destacamos, primeiramente, que a literatura é uma possibilidade de leitura do mundo e a Ecocrítica, como um viés da crítica literária, não foge a essa perspectiva. Assim, ambas requerem posturas metodológicas integradoras, quando nos remetem ao entendimento dos sujeitos estudados que, com sua percepção, projetam valores e vivências, posicionando-se dentro de um universo histórico-social e simbólico suscetíveis de serem interpretados pelo pesquisador.

Em conformidade com o projeto de pesquisa apresentado em 2010, intitulado *Perspectivas de natureza em Grande sertão: veredas*, este estudo tem como objetivo geral fazer uma investigação da obra de Guimarães Rosa, sob a perspectiva ecocrítica, que observa a relação do homem com o espaço-ambiente através da literatura. Nesse sentido, trará uma visão mediada pela relação homem-natureza através do contexto espacial do sertão mineiro que compõe a obra Rosiana. Em termos mais específicos, investiga-se na obra em questão a construção dos significados atribuídos aos espaços sertanejos concernentes à questão ambiental, ao tempo em que se observa, também, a influência espaço-temporal na construção das imagens do sertão, projetadas nas relações sociais, nas vivências e sentimentos dos personagens. Sendo assim, não nos passa despercebido o rico teor simbólico que a obra contém.

É ainda propósito desta pesquisa, observar o posicionamento do narrador e dos demais personagens com relação às suas influências na composição da narrativa, observar o homem como integrante da natureza, numa tentativa de resgate de sua consciência ética e moral para

com o mundo, seu semelhante e para consigo mesmo; analisar a relação homem/animal/espaço no que se refere à percepção de valores, atitudes e comportamentos representados objetiva e subjetivamente na obra a ser pesquisada.

Assinalamos que para esse estudo foram utilizadas duas edições da obra analisada, uma de 1984, publicada pelo Círculo do livro e outra, da editora Nova Fronteira, 2006. Ressalta-se ainda, que nas alusões e citações da obra, colocaremos apenas as iniciais da obra (GSV), seguidas de data e página da respectiva edição.

Propomos um estudo sob a perspectiva da representação da natureza na literatura, não apenas como algo que está presente na obra, mas como uma forma de relacionar integralmente os aspectos entendidos como naturais e o homem, abrangendo, assim, os fenômenos naturais, o animal, o vegetal, os elementos terra, fogo, água e ar, o tempo e espaço, procurando ver como se inter-relacionam na narrativa.

A relevância da pesquisa, entre outras razões, está na tentativa de trazer à crítica literária, uma nova corrente de valor ético e estético que perscruta o homem na sua relação com o mundo através da natureza. Dessa forma, tentamos trazer os valores morais e éticos oxidados pela forma de visão que afasta o homem da natureza, do seu semelhante e de si mesmo, em virtude da perda de identidade consequente da crise de sentido vivida pelo indivíduo "pós-moderno".

No Ocidente, depois da Renascença, surge um "novo" homem e, com ele, uma nova maneira de olhar para o mundo e para o outro. Observa-se aí a ruptura entre homem e natureza. A relação de integridade e cumplicidade entre ambos é dirimida pelo egocentrismo humano. O homem se coloca fora do processo natural e passa a observar a natureza como algo do qual possa usufruir conforme, não mais sua necessidade, mas como lhe ordena o ego, daí nossa preocupação em observar em *Grande sertão: veredas*, como acontece essa relação e como está esteticamente produzida.

Abrem-se algumas possibilidades de entendimentos que percebam a ecocrítica como uma linha de pensamento que vê, no texto literário, a relação homem/natureza de forma crítica e contribui para a educação e formação do sujeito ecológico e ético. O olhar ecocrítico vê homem, animal, vegetal e todas as outras dimensões da natureza como seres que, em suas especificidades, integram igualitariamente o planeta.

Dessa forma, comungamos com um contexto interdisciplinar, primeiro pela fusão de literatura e meio ambiente e depois, porque, ao tratar o espaço com a categoria de análise como será aqui abordado, perpassa-se pelas contribuições de outras correntes epistemológicas, como é o caso da abordagem humanista da Geografia de concepção fenomenológica, uma vez que esta "procura um entendimento do mundo humano através do estudo das relações das pessoas com a natureza, do seu comportamento geográfico, bem como dos seus sentimentos e ideias a respeito do espaço e do lugar" (TUAN, 1982, p. 143). De acordo essa perspectiva, em se tratando de uma análise literária, este trabalho observa, na citada obra, a relação do personagem com o espaço, como vive, o que faz, e como participa desse espaço, numa concepção de sentimento e de percepção ambiental.

Do mesmo modo, procuramos observar como os personagens percebem e agem em relação ao seu semelhante, uma vez que toda gama de experiências humanas, juntamente com suas ações, formam uma história de vida e interfere na vida de outrem. Por outro lado, o homem dentro da constituição do sentido de vida e de ser que lhe é própria, se faz enquanto sujeito e representa enquanto ser social, expressando sua dualidade, aspectos que serão observados nos personagens da obra pesquisada.

Assim, trata-se de uma observação de como tudo isso está estilisticamente proposto no texto, sem deixar de dialetizar com o ambiente externo e com as relações humanas no contexto sociocultural, compactuando com a ideia de análise literária de Antonio Candido (2006, p. 14) quando diz:

> Hoje sabemos que a integridade da obra não permite adotar nenhuma dessas visões dissociadas; e que só a podemos entender fundindo texto e contexto numa interpretação dialeticamente íntegra, em que o velho ponto de vista que explicava pelos fatores externos, quanto o outro, norteado pela convicção de que a estrutura e virtualmente independente, se combinam como momentos necessários do processo interpretativo.

Assim, consideramos as interfaces da natureza suscitadas pelo contexto narrativo, e que, a nosso ver, são as várias formas como ela se revela na obra, tanto na perspectiva da realidade narrativo-ficcional, que apresenta as andanças dos jagunços pelo sertão e as situações vividas por eles em tempos de guerra; quanto no aspecto simbólico-abstrato em que o contexto ambiental se revela e revela sentimentos e percepções dos personagens.

Nossa proposta de pesquisa se ancora em perspectivas do estudo ecocrítico como a de Cherryll Glotfelty, que vê na ecocrítica, a possibilidade de estudo da relação entre literatura e meio ambiente, no sentido de investigar como a natureza se encontra representada no contexto literário e a relação do humano com tudo que o cerca. Sendo assim, as perspectivas teórico-metodológicas nas quais se encontra a abordagem deste trabalho permitem um olhar multirreferencial, ensejando relações pelo foco da problemática socioambiental.

A ecocrítica, apesar de ser estudada e divulgada já há algum tempo nos EUA, pela ASLE (Association for the Study of Literature and Environment – Associação para o estudo da literatura e meio ambiente); e em grande parte dos países da Europa; no Brasil ela ainda é pouco difundida. Sendo assim, iniciamos nossa travessia, observando alguns conceitos e ponderações sobre a Ecocrítica, destacando algumas possibilidades de como pode se direcionar o olhar literoambiental numa obra literária. Para esse intento, nos respaldamos em estudos como os de Cherryll Glotefelty, Greg Garrard, alguns estudiosos da ASLE, a exemplo de Michael Branch, Ralph W. Black Christopher, Cokinos, Thomas K. Dean, Úrsula Haise, entre outros. No Brasil, procuramos alguns pesquisadores pioneiros no assunto como Rolan Walter (UFPE), Ermelinda Ferreira (UFPE), Zélia Bora (UFPB), consideramos também nosso trabalho de dissertação de Mestrado apresentado em 2008, na UEPB, entre outros.

Uma das possibilidades de estudo ecocrítico pode ser a de mostrar que, ao longo do tempo, o homem se deixou levar pelo prazer do alcance da felicidade, cujo sentido passou a ser, necessariamente, o acúmulo de bens. Para isso, a exploração dos recursos naturais é feita desmedidamente, pondo em risco a conservação e preservação das espécies, inclusive a humana. Nesse contexto, a natureza é observada a partir do modo como o homem, age em relação a ela e ao ser humano, considerando os aspectos históricos, sociais, culturais e fenomenológicos.

Ao observar o contexto literário, buscamos evidenciar a percepção dos sujeitos ficcionais sobre o ambiente em que estão inseridos e o olhar deles para a natureza, como a percebem e tratam-na. Assim, procuramos contribuir, também, para uma possível conscientização ambiental.

No primeiro capítulo, observamos como pousa o olhar ecocrítico numa obra literária. Também pontuamos, a partir do século XIX, algumas obras que podem ser consideradas como prolegômenos da ecocrítica, ou seja, trabalhos artístico-literários que podem conter uma

apresentação da natureza no sentido de cumplicidade e de preservação. Vemos, nesse contexto, que obras como *Walden*, de Henry David Thoreau; *Os Devaneios do Caminhante Solitário*, de Jean-Jacques Rousseau; *Nature*, de Ralph Waldo Emerson, entre outras, podem ser consideradas paradigmáticas dentro do contexto da visão ambiental através da literatura, por trazerem uma proximidade entre homem e natureza. Por outro lado, no que se refere aos fatores socioculturais, vemos em Karl Marx uma semente socioecológica já plantada no contexto de sociedade capitalista.

A partir do século XX, uma das obras consideradas paradigmáticas, nessa perspectiva, é *Silent Spring* (1962), de Rachel Carson, cujo teor contém uma crítica socioambiental. No Brasil, podemos contar, a partir da década de trinta, com um contexto de obras que se preocupam com a maneira como os humanos veem uns aos outros e suas ações sobre eles. Contamos com obras que já mostram a preocupação com as ações humanas sobre o meio ambiente, embora esse já tenha sido transformado pelo homem, a exemplo de textos como *Flor de Maio* e *Ai de ti Copacabana*, de Rubem Braga, entre outros autores.

Finalizando o primeiro capítulo, o tema da pesquisa envolve duas perspectivas de abordagem ecocrítica para a obra de Guimarães Rosa: a fenomenológica e a histórico-sociocultural. A primeira nos encaminha ao interior do personagem e, através dele, ao subjetivismo humano e suas revelações muitas vezes postas através dos elementos da natureza simbolicamente. Por conseguinte, permite-nos observar a percepção do personagem sobre o contexto ambiental. Essas perspectivas apresentam a percepção dos sujeitos (personagens) que projetam sua condição existencial de ser e de estar no mundo. Nessa forma de abordagem é a percepção do sujeito, enquanto ser no mundo e do mundo, que favorece a análise literária, uma vez que a abordagem fenomenológica proposta nesta pesquisa se revela a partir da visão dos personagens sobre o contexto de sua realidade, sobretudo do narrador, Riobaldo, já que se trata de um monólogo em que toda visão analítica do leitor é posta a partir do discurso do protagonista. Dessa forma, interessa-nos, na análise fenomenológica, ver como o eu narrativo e os demais personagens percebem o meio ambiente, como se revelam suas impressões sobre o todo que os cerca.

O outro direcionamento analítico trata do comportamento sociocultural dos personagens e como se revela estilisticamente no contexto ficcional. O homem é um ser de movimento e com capacidade de transformar o meio em que vive. Assim, os registros do tempo presentificado são as marcas do passado, haja vista haver uma experiência vivida, que

ecoa entre as gerações em todos os nichos em que vive o homem. Entendemos que toda obra literária enseja, sob sua própria verdade, uma relação com a realidade, em cada época. Assim, buscamos no segundo capítulo, observar como se encontra atualmente o entendimento daquilo que chamamos de natureza e que, hoje, pode ser visto como meio ambiente e está dentro de um invólucro denominado ecologia.

As concepções de natureza vão se modificando através dos tempos, no entanto, "o que de fato tem mudado não é a natureza, mas as ideias que os homens fazem dela" (MARCOS CARVALHO, 2003, p. 60). À medida que essas ideias vão se afirmando, são criados termos para estabelecer uma relação mais direta com as situações e percepções culturais de cada época. Assim, pensadores vão redirecionando a percepção do que vem a ser natureza, abrindo muitas possibilidades de entendimento dessa categoria do pensamento universal. Como ser racional, o homem procura sempre mais do que precisa, porque busca o que o seu ego almeja. Influenciado pela retórica midiática, ele tem sido guiado por aquilo que denominamos de onda consumista, que em muito vem comprometendo o uso dos estoques de recursos naturais, em escala planetária. Por isso, é interessante observar a visão de natureza nos dias atuais, as ações e reações que afetam o mundo e o homem como um todo.

Seguindo esta linha de raciocínio, procuramos observar, ainda no segundo capítulo, quais as tipologias de natureza são apresentadas por Guimarães Rosa em GSV. Pontuamos então, a natureza externa, representada pelo ambiente natural e que se apresenta, segundo Mônica Meyer (2008), como uma natureza independente, movimentante, viva e, ao mesmo tempo, em conformidade com a vida dos personagens; e a natureza interna, representada pela alma humana, com suas capacidades de pensar e agir sobre o contexto da natureza externa e sobre o próprio ser humano. Do mesmo modo, observamos como a natureza externa pode, muitas vezes, representar a natureza humana ou, em alguns momentos, fundir-se com ela, sendo vistas em similitude ou em um contexto simbólico. Assim, vemos a natureza, na obra, sob o contexto real e abstrato.

Por percebermos que o espaço é, sem dúvida, um aspecto de suma importância para a abordagem ecocrítica e um aspecto relevante na obra investigada, buscamos no terceiro capítulo, observar as noções de espaço e o sentido de lugar. Nesse contexto, o espaço não é só o descrito cartograficamente como cenário de uma narrativa em seus desdobramentos literários, mas também fomenta a relação afetiva e dialética que o homem mantém com o espaço-natureza através dos personagens. Primeiramente, abordaremos o espaço sob a

perspectiva de diferentes áreas do conhecimento, no intuito de compreender melhor essa categoria de análise. Com isso, propõe-se refletir sobre alguns contributos conceituais inerentes a esse fenômeno, bem como observar o que diferencia espaço e lugar. Destarte, propõe-se uma reflexão daquilo que vem a ser espaço nos seus entrelaces e sob o olhar humano na relação com o mundo, trazendo à baila teorias como a de Yi Fu Tuan, Milton Santos, Gisela Pankow e outros.

Seguindo a trilha de Rosa, vamos observar o espaço sertão e os valores que lhe são atribuídos, seja no contexto sociocultural, seja no contexto ficcional em sua realidade narrativa. É objetivo observar, também, os aspectos simbólicos que intermedeiam a relação entre homem e espaço vivido. Buscamos entender o que é sertão, o que são veredas e como esse espaço-sertão se representa na obra em estudo, trazendo, assim, as especificidades do sertão de Rosa. Ainda neste contexto, trazemos o tópico *Grande sert*ão, *espaço e poder*, no intuito de entender o que é poder, como ele se manifesta e como se revela na obra.

Em outro tópico vamos acompanhar os jagunços, observando a *relação homem-espaço-natureza entre as travessias e travessias do grande* sertão: veredas. Tentaremos observar, separadamente, três travessias que consideramos de fundamental importância na saga dos jagunços de *Grande sertão: veredas*. Veremos respectivamente, o Liso do Sussuarão, o Sucruiú e o rio Chico e outras águas.

Finalizando o terceiro capítulo apresentamos o Grande sertão/homem/animal, uma vez que o animal é uma figura de grande importância na narrativa de Riobaldo, sendo também personagem com um mundo independente e que participa ativamente da vida humana. O animal aparece como aquele que, assim como todos os outros elementos da natureza, sofre as consequências das ações humanas. A obra rosiana também manifesta a revelação do animal enquanto símbolo da natureza humana, sendo comparado de várias maneiras, ao homem; e como um símbolo abstrato na perspectiva do próprio narrador.

Finalmente, buscamos fazer uma leitura de alguns personagens que, a nosso ver, são de grande relevância na obra, são eles: Riobaldo, Diadorim, Joca Ramiro, Zé Bebelo, Hermógenes e Medeiro Vaz. Observaremos como os jagunços, responsáveis pela manutenção da ‘lei’ e da ‘justiça’ no sertão, podem remeter um intricado sistema que se move e se constitui de mandados e mandantes, num mundo de contradições. Percebemos que os personagens são apresentados, como coloca o próprio Riobaldo em determinado momento,

numa possível tradução de sua essência, que vagueia entre o individual e o universal. Dessa forma, o olhar ecocrítico procura dar sentido ao texto, buscando, na sua tessitura, uma possível revelação dos personagens com o meio ambiente e como esse personagem se apresenta como ser no mundo e do mundo/sertão.

No caso do meio ambiente, é visto de modo socioecológico, cultural e ético, abrindo mais um leque de possíveis interpretações do ponto de vista fenomenológico e crítico-social. Assim, deixa-se aqui, não um modelo ético e estético a ser seguido, mas possibilidades de reflexões quanto aos textos analisados como perspectiva de possíveis descobertas proporcionadas pelo mundo literário.

CAPÍTULO I

Eu nasci ouvindo os cantos/ das aves de minha serra/ e vendo os belos encantos/ que a mata bonita encerra/ foi ali que eu fui crescendo fui vendo e fui aprendendo/ no livro da natureza/ onde Deus é mais visível/ o coração mais sensível/ e a vida tem mais pureza.
(Patativa do Assaré)

1 ECOCRÍTICA: PONDERAÇÕES TEÓRICAS E CONSIDERAÇÕES ACERCA DA ABORDAGEM

Este estudo investiga como a natureza se apresenta em *Grande Sertão: veredas*, de Guimarães Rosa. Por se tratar de uma pesquisa que observa a relação homem-natureza, e de como se revelam os pensamentos e ações do humano em relação ao meio ambiente, o estudo se encontra na seara dos estudos ecocríticos: linha de pesquisa da crítica literária que investiga as citadas relações, através do 'tecido' literário, observando a dialeticidade das intrigadas relações entre a natureza externa, a natureza humana e a percepção do homem sobre o mundo que o cerca.

Entendemos que a ecocrítica chama atenção para aquilo que não tem encontrado a necessária reverberação na crítica literária, pelo menos em profundidade, na forma como os estudos ecocríticos se propõem destacar, oportunizando os estudos literários pelo viés ambiental, perspectiva raras vezes devidamente considerada nesse campo de conhecimento. O estudo da ecocrítica, guardadas as peculiaridades, se assemelha aos estudos dos sujeitos socialmente menos favorecidos, pois trata de direcionar o olhar humano sobre o que precisa ser visto não só como algo a ser protegido, mas que precisa ser observado através de uma concepção ética. Etimologicamente, o termo ecocrítica nasce da junção dos vocábulos "Ecologia" e "Crítica" e nasce, segundo Michael Branch[1] (1994), em 1978 com William Rueckert, mas passou despercebido. A crítica literária com a proposta ecocrítica é retomada no final da década de oitenta, por Cherryll Glotfelty como afirma Branch:

> A palavra ecocritismo nos remete a William Rueckert, no seu ensaio de 1978 "Literatura e Ecologia: um experimento em ecocriticismo", que aparentemente permanece inativo no vocabulário crítico até 1989, no Encontro da Associação de Literatura do Oeste (in Coeur d'Alene), quando Cheryll Glotfelty (na época uma estudante de graduação em Bornell, agora professora assistente de Literatura e Meio ambiente na Universidade de Nevada em Reno), não apenas ressuscitou o termo, mas também incitou sua utilização para referir-se a difusão do campo crítico que até então só se conhecia como " O estudo crítico da natureza"[2](tradução nossa)

---

[1] Michael P. Branch, Universidade Internacional da Flórida (agora na Universidade de Nevada – Reno)fragmento retirado do texto "Defining Ecocrítica Theory and Practice" de outubro de 1994.

[2] The word "ecocriticism" traces back to William Rueckert's 1978 essay Literature and Ecology: Na Experiment in Ecocriticism" and apparently lay dormant in critical vocabulary until the 1989 Western Literature ssociation Meeting (in Coeur d' Alene), when Cheryll Glotflety (at the time a graduate student at Cornell, nouw Assistant Professor of Literature and the Environment at the University of Nevada, Reno) not only revived the term but urged its adoption to refer to the diffuse critical field that heretofore had been known as the study of nature writing. (BRANCH, 1994 p. 01)

Nossa proposta de estudo se ancora na perspectiva de Glotfelty da relação entre literatura e meio ambiente no sentido de ver como a natureza se encontra representada no contexto literário e a relação do humano com tudo que o cerca. Na visão da autora:

> Dito em termos simples, a **ecocrítica é o estudo da relação entre a literatura e o ambiente físico**. Assim como a crítica feminista examina a língua e a literatura de um ponto de vista consciente dos gêneros, e a crítica marxista traz para sua interpretação dos textos uma consciência dos modos de produção e das classes econômicas, a ecocrítica adota uma abordagem dos estudos literários centrados na Terra[3]. (tradução e grifo nossos) (1996, p. 18)

Na visão de Glotfelty, a perspectiva ecocrítica observa no contexto literário como o espaço terrestre em suas dimensões é apresentado na literatura e como se pode ver esteticamente. Acrescentamos ao conceito esboçado por Glotfelty que a ecocrítica é, também, o estudo dos processos que integram a literatura e o meio ambiente, percebidos como uma relação entre a sociedade (sujeitos) e as demais dimensões de pertencimento da terra, sejam elas vivas ou não e que se encontram amalgamados na sua condição de ser e de estar no mundo.

Glotfelty aponta ainda que a ecocrítica se distingue de outras abordagens, porque a crítica literária, em geral, observa a relação entre os escritores, ou seja, entre as obras. A ecocrítica submete o olhar crítico às interconexões entre natureza e cultura, especificamente os artefatos culturais da linguagem e da literatura, com uma postura crítica que tem um pé na literatura e outro na terra, através de um discurso que vê a relação entre humano e não-humano.

A ecocrítica, nesse ponto de vista, permite observar o homem e alertá-lo sobre sua condição humana na terra. Nesse contexto, a concepção ecocrítica pode se revestir de concepções ativistas ou não, mas é essencialmente humanista, sendo a literatura um dos meios de estudar e refletir por esse viés de entendimento do mundo. Para Glotfelty, a abordagem literária que busca esses aspectos possibilita alguns caminhos que podem ser percorridos, problematizando a pesquisa no texto literário sobre a natureza. Assim, selecionamos, a partir do que interpretamos, alguns princípios para nossa pesquisa:

a) Como a natureza é representada na literatura?

---

[3]Put in simple terms, ecocriticism is the study of the relationship between literature and the physical environment. Just as feminist criticism examines language and literature from a conscious point of view of gender, and Marxist criticism brings to his interpretation of texts an awareness of modes of production and economic classes, ecocriticism takes an approach to literary studies centered on Earth.

b) Qual o papel que a configuração física assume no enredo de uma narrativa?
c) Como a concepção homem/natureza se manifesta em uma obra?
d) Que impacto tem a ciência da ecologia nos estudos literários?

Glotfelty ressalta algumas indagações básicas para o incremento de pesquisas que ensejam discutir o tecido textual literário, na perspectiva ambiental. Sobre a pesquisa que ora realizamos, na perspectiva teórico-conceitual, a tese em questão é a de que tanto a subjetividade mediadora dos horizontes existenciais dos personagens quanto a abordagem crítico-social, com suas relações contraditórias, densas e contemporâneas, são elementos fundamentais para análise da rede de relações literoambientais examinadas em *Grande Sertão: Veredas.*

A literatura tem como uma de suas características o potencial multitemático em diversas formas de expressão, seja pela trajetória da memória oral ou escrita. De qualquer forma, ela provoca a reflexão, através do discurso. Sendo assim, cumpre a missão de evidenciar aspectos sociais, culturais, sentimentais, humanísticos, éticos, morais e, consequentemente, a visão do homem para o mundo. Nesse contexto, a ecocrítica encontra um caminho entre as facetas do texto literário para observar natureza e cultura, ramificando mais uma vertente para a crítica literária, como pontua Glotfelty:

> Ecocrítica pode ser ainda caracterizada por se distinguir de outras abordagens críticas. A teoria literária, em geral, examina as relações entre escritores, textos e o mundo, esse olhar é sinônimo de sociedade, mas só na esfera social. A ecocrítica expande a noção de "mundo" para incluir a ecosfera inteira. (1994, p. 1)[4] (tradução nossa)

Para Glotfelty os ecocríticos podem incentivar outras pessoas sobre a relação humana e outras dimensões da natureza e, sobretudo, os conflitos éticos que a crise ambiental incita. Dessa forma, a linguagem literária traz à baila valores com profundas implicações ecológicas. O texto literário, assim como a análise literoambiental, não pretende mudar o mundo e nem poderia, mas contribui para a reflexão humana em relação às suas atitudes e convivência na Terra.

Greg Garrard (2006), afirma que a ecocrítica já se faz presente em muitos países da Europa e também nos EUA, onde se encontra a ASLE (Associação para o Estudo da

[4] Ecocriticism can be further characterized by distinguishing it from other critical approaches. Literary theory, in general, examines the relations between writers, texts, and the world. In most literary theory "the world" is synonymous with society--the social sphereEcocriticism expands the notion of "the world" to include the entire ecosphere.

Literatura e do Meio ambiente), considerada uma das principais instituições dedicadas aos estudos ecocríticos. A ASLE tem sua origem nos EUA e hoje já faz parte do mundo intelectual do Reino Unido e do Japão, tendo suas ideias ecológicas se espalhado por toda Europa e alguns países da América Latina. Essa forma de pensar a literatura tem como objetivo estudar os textos literários numa perspectiva de ativismo ambiental, como mostram as ideias de alguns adeptos da perspectiva ecocrítica, a exemplo de Úrsula K. Heise[5], através do texto "Ciência e Ecocriticismo" (1997, p. 18).

> O ecocritismo ou "verde" criticismo é um dos campos interdisciplinares mais recentes que surgiu através da literatura e estudos culturais. O ecocritismo analisa o papel natural do meio ambiente na imaginação cultural de uma comunidade num momento específico, examinando como o conceito de natureza é definido, que valores lhes são atribuídos ou negados, além de ver como a relação homem/natureza é vislumbrada. Alguns ecocríticos entendem suas pesquisas como uma intervenção em debates sociais, políticos e econômicos acerca da poluição e preservação do meio ambiente.[6] (tradução nossa)

O artigo *A ecocrítica na mira da crítica atual*, de Terry Gifford, traduzido por Isabel Brandão em 2009, para a revista *Terceira Margem*, mostra o olhar crítico sobre a ecocrítica no sentido de que a aecocrítica ainda não desenvolveu uma metodologia de trabalho, embora sua ênfase na interdisciplinaridade transite entre as ciências e as humanidades. Os autores ainda observam que os debates a respeito desse direcionamento crítico-literário devem ser ancorados igualmente pela crítica e pela criatividade.

Partindo do exposto, procuramos uma direção para nossa pesquisa vislumbra a obra de Guimarães Rosa sob as perspectivas fenomenológica e histórico-sociocultural, trazendo argumentos, tanto no contexto objetivo direto da realidade sertaneja; quanto as alusões simbólicas ensejadas pelo discurso narrativo da obra.

Ralph W. Black, no ensaio *What We Talk About When We Talk About Ecocriticism (o que falamos quando falamos de ecocrítica)* de (1994), deixa claro que a ecocrítica é um modo

---

[5] Ursula K Heise, professora assistente de Inglês e Literatura comparada da Universidade da Colúmbia. Seu livro "Chronoschisms: Time Narrative and Postmodernism" será publicado ainda este ano pela editora Cambridge University Press.

[6] Ecocriticism, or "green" criticism, is one of the most recent interdisciplinary fields to have emerged in literary and cultural studies. Ecocriticism analyzes the role that the natural environment plays in the imagination of a cultural community at a specific historical moment, examining how the concept of "nature" is defined, what values are assigned to it or denied it and why, and the way in which the relationship between humans and nature is envisioned. In addition, some ecocritics understand their intellectual work as a direct intervention in current social, political, and economic debates surrounding environmental pollution and preservation. (HEISE, 19971)

específico de olhar para o texto literário. O autor diz que obras canônicas podem ser vistas com um novo olhar e dá exemplo de *O rei Lear*, de Shakespeare. Segundo ele, a obra jamais foi vista pela ótica da natureza porque, a princípio, não fomentaria essa ideia, no entanto, ao observá-la mais uma vez, pode-se ver, por exemplo, que o mapa utilizado pelo personagem para dividir suas terras é uma representação mercantilista da paisagem do reino, paisagem esta que já fora apropriada pelo homem (o rei).

Nesse sentido, Black afirma que ecocrítica é olhar no texto literário a relação e interação entre os humanos e deles com o não humano. Vendo por este prisma, mesmo nos textos em que não se encontram menções diretas ao meio ambiente ou citações apologéticas às belíssimas paisagens naturais, a análise ecocrítica é possível, uma vez que o texto vai sempre apresentar a relação do humano com o mundo que o rodeia e que a natureza, mesmo transformada pela ação humana, será ainda natureza.

Christopher Cokinos em *What is ecocriticism*? - O que é ecocrítica? (trad. nossa) (1994, p. 01) afirma que: "A ecocrítica é a ampliação crítica e pedagógica dos estudos literários para incluir textos que lidam com o mundo não-humano e nossa relação com ele"[7]. (tradução nossa). Logo, todo texto traz a relação do humano com o espaço de convivência e, mesmo que esse espaço não seja dotado diretamente de elementos naturais ou traga a presença do animal, o fato é que, de alguma forma, o texto revela a relação do homem com seu semelhante e com os outros elementos da natureza. Assim sendo, o diferencial seria o olhar crítico que se impõe por este viés analítico.

Por outro lado, Cokinos observa que a investigação ecocrítica torna possível a conexão entre áreas do conhecimento, ensejando uma abordagem interdisciplinar, e ainda destaca o fato de obras canônicas serem analisadas com um novo olhar, para ver a relação humano e não-humano, pouco vista anteriormente. Com essa assertiva o autor destitui o fato de existirem obras "que lidam com o não-humano" e corrobora com a opinião de Black e de outros autores de que o olhar inquisidor do analista é que vai encontrar o fenômeno perceptivo humano e olhar para obra, de modo que essa relação venha à baila.

Nessa perspectiva, Thomas K. Dean diz que ecocrítica: "É o estudo da cultura e de obras de arte na perspectiva de observar o humano e a relação dele com o mundo natural"

[7] Ecocriticism is the critical and pedagogical broadening of literary studies to include texts that deal with the nonhuman world and our relationship to it.

(1994, p. 01)[8]. (tradução nossa) Para o autor, a ecocrítica nasce de uma necessidade de resposta aos problemas ou crises ambientais atuais e da compreensão da relação do homem com a natureza. Assim, ele vê a ecocrítica como um fio condutor que pode levar o homem a ampliar sua consciência no concernente às relações de interdependência entre as diversas dimensões da natureza terrena, contribuindo, assim, para novas atitudes do homem com o mundo natural.

Acrescentamos que a ecocrítica permite ao homem repensar sobre si e na sua condição de ser e estar no mundo, ou seja, sua percepção sobre si, seu semelhante e todas as outras dimensões da natureza. Nesse sentido, acreditamos que, tanto nos meios acadêmicos quanto no plano dos movimentos dinâmicos do cotidiano humano, esse olhar pode, aos poucos, ir se disseminado através da educação, em meios formais ou informais.

A ecocrítica, como concepção acadêmica, é lentificada a partir da perspectiva interdisciplinar, pois orienta o olhar do homem para o mundo como um todo, atingindo aspectos sociais, culturais e a percepção e cognição ambiental, permitindo, assim, o enriquecimento dos seus postulados e de suas concepções teórico-conceituais, sem amarras e determinismos. Nesse contexto, Dean faz a seguinte observação:

> À medida que as conexões das coisas são valorizadas, valoriza-se também a integridade de todas as coisas, sejam elas criaturas da terra, práticas críticas, crenças, superstições ou origens étnicas. Por exemplo, como a ecocrítica convida a todas as perspectivas em sua tenda a fim de compreender a relação humana com o universo, as filosofias e entendimento de diferentes grupos étnicos serão compartilhados por todos[9]. (1994, p. 1) (tradução nossa)

Para William Howart em *Some Principles of Ecocriticism* (1996) o conceito de ecocrítica se encontra fundamentado no fato de que a ecocrítica reforça a visão humanizadora dos textos literários, levando o homem à sua própria percepção do mundo natural e suas ações sobre ele. Assim, perceber o mundo natural através da literatura, observando as percepções e concepções humanas sobre a natureza externa e, ao mesmo tempo, suas ações sobre ela, é uma maneira de contribuir para que o homem possa se (re)-harmonizar com o ambiente externo.

---

[8] Eco-criticism is a study of culture and cultural products (art works, writings, scientific theories, etc.) that is in some way connected with the human relationship to the natural world.

[9] As the interconnectedness of things is valued, so too is the integrity of all things, be they creatures of the earth, critical practices, spiritual beliefs, or ethnic backgrounds. For example, as eco-criticism invites all perspectives into its tent in order to understand the human relationship to the universe, the philosophies and understandings of different ethnic groups will be shared by all.

Portanto, a investigação ecocrítica é uma análise de cunho cultural que se liga à perspectiva política de ativismo ambiental, uma vez que busca contribuir para a conscientização ecológica, contrariando os preceitos capitalistas cíclicos: produção, estimulação midiática alienante, e da indústria e do consumo, sendo, como afirma Garrard (2006, p. 14): "Uma modalidade de análise confessadamente política, como sugere a comparação com o feminismo e com o Marxismo". O olhar ecocrítico, nesse sentido, está diretamente ligado à ética e alia-se, até certo ponto, a pensamentos críticos anteriores, a exemplo do Ecofeminismo.

Para Greg Garrard (2006), esse olhar analítico nasce a partir de uma atitude ambientalista que percebe a necessidade de uma ação ambiental que observe a natureza e sua representação no texto literário, procurando ver a relação humano/natureza. Garrard mostra posturas políticas e filosóficas em relação à ecocrítica e observa que há correntes de pensamentos contrários, as quais ele denomina de cornucopianismo, cuja visão é de que existe um alinhamento entre meio ambiente e o capitalismo e que este proverá meios de manter a "saúde" dos recursos naturais, como afirma Garrard (2006, p. 33):

> Os economistas e os demógrafos do livre mercado encontram-se entre os seus mais eloquentes defensores intelectuais e argumentam que o dinamismo das economias capitalistas gerará soluções para os problemas ambientais à medida que eles surgirem, assim como sustentam que os aumentos populacionais acabarão produzindo a riqueza necessária para bancar o custo das melhorias do meio ambiente. [...] assinalam eles que, a longo prazo, a suposta escassez de recursos naturais é desmentida pela queda dos preços dos alimentos, dos minerais e das commodities em relação aos salários.[...]

O autor vê essas atitudes como utópicas e, até certo ponto, hipócritas, no sentido de se alinharem aos interesses contraditórios e desiguais das relações, o que leva à concepção de um mundo em falso equilíbrio, desfocando o olhar social do problema ambiental e da "agonia" da natureza. Enfatizamos que o nosso olhar se direciona na perspectiva ecocrítica que percebe um mundo em desequilíbrio e tenta, numa visão acadêmica, buscar, no texto literário, a concepção de natureza para ver como se revela o olhar antropocêntrico em relação ao meio ambiente.

Garrard (2012) diz que a ecocrítica captura a diversidade e a emoção da leitura, seja por meio do texto escrito, seja pela mídia digital ou cinematográfica. Por outro lado, ele enfatiza a importância dessa perspectiva analítica no campo interdisciplinar, uma vez que pode ser uma ferramenta de valor inestimável para professores em ciências humanas e

ambientais. Nesse contexto, Ricardo Marques (2013, p. 1) aponta que a análise ecocrítica pretende:

> Dar voz a uma coisa silenciada – a natureza e o mundo exterior. Isto só foi possível acontecer com o advento dos estudos pós-estruturalistas e em particular, dos estudos culturais, dos quais muitas abordagens mais descentralizadas nasceram (os estudos pós-coloniais, os estudos de género, entre outros). É uma perspectiva que deixa de ser homocêntrica, para ser ecocêntrica, o que implica uma abordagem completamente diferente, porque privilegia o contrário. O que está em questão é o lugar do que está exterior ao autor e de que maneira este "informa" o "texto" produzido, de que forma influencia a forma de o ver.

Peter Barry, em *Beginning Theory – An Introduction to Literary and Cultural Theory - Começando Teoria, Uma Introdução à Teoria Literária e Cultural* (2009), diz que para a ecocrítica, a natureza realmente existe, lá fora e em nós mesmos, não podendo ser vista apenas como algo externo, mas como uma "entidade" presente que nos pode afetar, talvez fatalmente, se nós a afetarmos primeiro.

Não se trata de uma posição estável, que responda à crise ambiental em definitivo, uma vez que a própria natureza contém, intrinsecamente, o processo do movimento, mas de uma observação crítica, a partir do que oferece o teor literário, que enseja, também, uma a orientação moral e política. Consoante a esse aspecto, Garrard conceitua ecocrítica como: "O estudo da relação entre humano e não humano, ao longo de toda história cultural humana e acarretando uma análise crítica do próprio termo humano" (2006, p. 16).

Mark Schlenz, em *Survival Stories: toward na Ecology of Literary criticism - Histórias de sobrevivência: rumo à Ecologia da crítica literária* – (1984, p. 1), (tradução nossa), deixa clara a visão ainda reinante, na qual os elementos naturais são vistos como espécies disformes e distanciados e o homem se posiciona como superior e "dono" dos outros elementos. Nesse sentido, o autor defende a ideia de que:

> Os ecocríticos devem procurar transformar a Academia, trazendo-a de volta para a interligação dinâmica com os mundos que vivemos, inescapavelmente mundos sociais e naturais em que as questões de raça, classe e gênero, inevitavelmente se cruzam de forma complexa e multifacetada com questões de exploração e conservação dos recursos naturais[10]. (1984, p. 1) (tradução nossa)

[10] Rather, ecocritics should seek to transform academe by bringing it back into dynamic interconnection with worlds we all live in--inescapably social and material worlds in which issues of race, class, and gender inevitably intersect in complex and multi-faceted ways with issues of natural resource exploitation and conservation.

O autor propõe uma união dos pensamentos acadêmicos em prol da causa ambiental, estabelecendo linhas críticas que apreciem e integrem conhecimentos, contribuindo para orientar a preocupação com o destino da Terra. Consoante a esse pensamento, David Taylor (1984, p. 1) afirma que a ecocrítica "É uma linha de pensamento inerentemente polêmica porque o exame ecocrítico sugere uma reavaliação por parte dos leitores das construções culturais do ambiente".[11] (tradução nossa)

O autor afirma ainda que a ecocrítica é um tipo de investigação que está fora do ideal canônico de crítica literária e pode provocar a mudança como o resultado da ligação entre ação e direcionamento crítico. Dessa forma, seria um olhar crítico que considera, não mais o espaço em si, mas o espaço como natureza e a relação humana com ele, valorizando os aspectos culturais e a percepção de mundo, reconhecendo, assim, valores e diferenças culturais e críticas. Considerando esses aspectos, o autor enfatiza:

> Eu não estou sugerindo para coagirmos estudantes a marcharem em piquetes ou com árvores de espinhos, essas atitudes são também construções culturais para às quais podem ser ou não simpáticos. Antes eu estou sugerindo que sejamos abertos à polêmica da ecocrítica com nossos alunos e leitores, a escolha da ação ou da não-ação é deles[12]. (p.1) (tradução nossa)

Observa-se que esse olhar crítico suscita inúmeras polêmicas, mas não pode ser motivo de rejeição em virtude de preconceito. Antes, é necessário que a observemos como um modo de chamar atenção sobre nossa forma de pensar o mundo. Lan Marshal no artigo *The Ecocritical Heritage – O patrimônio ecocrítico* - (1984, p. 1) se coloca sobre as atitudes humanas em relação à natureza e observa que:

> Como possíveis descobridores de um novo mundo de estudos, nós ecocríticos de ASLE sentimos que estamos embarcando em uma grande jornada. Nossa missão: mapear nosso território, demarcar as fronteiras, Nós não somos muito Adâmicos, não nos foi dado o privilégio deste adjetivo, mas, ao menos, começamos a assumir o que fazemos, ou o que achamos que deve ser feito. [...] Vamos aprender com a visão etnocêntrica excessiva, dos exploradores do passado e lembrar que estavam aqui antes de nós. [...]Suspeito que existe uma tradição igualmente rica em estudos ambientais. Espero que as definições da ecocrítica possam ser amplas e profundas. **Colocando de forma simples e livre: seja uma literatura crítica baseada**

[11] To my mind, ecocriticism is an inherently polemic form of scholarship (most often ecological) because in examining cultural constructions of environment ecocriticism suggests a revaluation of the readers' own cultural constructions of environment.

[12] I'm not suggesting that we coerce our students to march in picket lines or spike trees; those are also cultural constructions of environment (to which we may or may not be sympathetic). Rather I'm suggesting that we be open about the polemics of ecocriticism with our students and readers. The choice of action or non-action is theirs.

> **na consciência ecológica.** (grifo nosso) Mas se a consciência ecológica significa o reconhecimento científico ou espiritual das conexões existentes entre os seres vivos, incluindo os homens uns com os outros e com o ambiente, então o que estamos fazendo realmente não é algo inteiramente novo.
> Assim como há precedente do pensamento ecologicamente sensível antes mesmo do surgimento do termo ecologia (através de pessoas como **Henry Thoreau, William Bartram, o Cherokee, o Apache e assim por diante**), existe também algo como uma herança ecocrítica.
> Aqueles críticos que definiram, estudaram e aplicaram conceitos como "pastoral", "romantismo", "transcendentalismo" ou "a fronteira" e, na literatura americana, os críticos que pontuaram que, no século XIX, a terra serviu como um importante símbolo de identidade nacional -- Não estavam todos eles explorando as relações existentes entre a humanidade e o ambiente natural?
> Não quero sugerir que não há algo novo a ser feito. A ecocrítica contemporânea, sem dúvidas, deve ter novos estudos, novas ideias e novas percepções sendo consideradas. A ciência ecológica, por exemplo. Ou o pós-estruturalismo, tanto quanto parece ignorar o mundo real, a fim de dar espaço para uma ginástica mental e linguística, sua ênfase no descentramento é inteiramente compatível com o pensamento ecológico. Ou o feminismo que já deu origem ao ramo da ecocrítica chamado de ecofeminismo – um ramo que atualmente é maior que o restante da árvore.
> Então, o que podemos fazer como ecocríticos? Entre outras coisas, podemos revigorar estudos tradicionais de temas como "a fronteira", respeitando os pressupostos anteriores e reexaminá-los com base nos novos conhecimentos inerentes à ecologia. Assim, podemos discutir nosso caso e sua importância para nosso objeto, em parte, ao enfatizar a tradição acadêmica de que somos herdeiros. (tradução e frifo nossos)

O autor inicia o discurso se dizendo adepto de um mundo formado por um novo olhar sobre a literatura. Em seguida ele deixa clara a ideia de que a ecocrítica é a crítica literária formada pela consciência ecológica. Validamos o ponto de vista de que a ecocritica, além de constatar a presença da natureza no texto literário, se afirma nas inter-relações entre ambientes integrados ecologicamente, através da linguagem literária e observados pelo pesquisador.

A atitude ambiental no texto literário se situa em tempos pretéritos, como mostra Marshall. Portanto, ao enfatizar a consciência ecológica, não estamos falando da ecologia enquanto estudo biológico da natureza, mas de uma conscientização ecológica que significa, segundo o autor: "O reconhecimento científico ou espiritual das interconexões dos seres vivos, incluindo humanos uns com os outros e com o meio ambiente".[13] (1984, p. 1) De acordo com Marshall, o pensamento ecocrítico que começa na academia pode ser base para a

[13] But if ecological awareness means either scientific or spiritual recognition of the interconnections of living things, including humans, with each other and with their environment.

formação de novas consciências condutoras de atitudes que se espalharão para o ‘florescimento’ de comportamentos ecológicos.

No Brasil, a ecocrítica ainda não alcançou um estágio consideravelmente relevante dentro da crítica literária. Roland Walter, um dos pioneiros nos estudos ecocríticos no Brasil, compreende que a Ecocrítica “ressalta a compreensão da natureza enquanto entidade físico-material e como entidade social ativamente envolvida na dinâmica das construções culturais” (2010, p. 19). Dessa forma, a natureza se constitui material e imaginariamente de formas diferenciadas para cada grupo cultural e também para o olhar de cada indivíduo que a percebe. Segundo Walter, a ecocrítica se desenvolve nos estudos literários em três direções:

> a)no sentido de uma metodologia sociológica interdisciplinar que examina a relação entre personagens e a natureza, enfocando a consciência ecológica destes com relação a questões ecológicas locais e globais; b) no sentido de uma metodologia cultural-antropológica interdisciplinar que problematiza a alienação e reificação do ser humano enquanto resultado da dominação da natureza dentro do projeto civilizatório moderno; c) no sentido de uma metodologia ética interdisciplinar, cujo objetivo é a revisão do sistema de valores culturais antropocêntricos para uma co-existência planetária inter-relacionada e harmoniosa.

Considerando as concepções ecocríticas do autor, podemos afirmar que apesar de não enfatizarmos a perspectiva antroplógica, este estudo perpassa pelos direcionamentos contemplados por Walter, uma vez que olhamos o sertão de Guimarães Rosa internamente e vemos a relação com o externo; observamos a relação entre homem e natureza e percebemos a condição de ser e estar no mundo, ao tempo em que se evidenciam valores histórico-culturais das relações humanas.

Nesse contexto, Antônio de Pádua Silva (2008, p. 2) infere que o pensamento ecocrítico visa uma consciência ecológica do lugar de cada um no planeta e observa que:

> Essa consciência ecosófica, no dizer de Guatari (1989), ou ecocrítica, como entende Garrard (2006), pode ser deslumbrada, visualizada e estudada a partir de críticas literárias, tomando-se como material de análise as pontes estéticas que a literatura estabelece entre a realidade vivida e a realidade representada, principalmente em se tratando de motivos ecológicos. Refletindo sobre esse aspecto, Garrard (2006: 13) assim se posiciona: “É bem possível que as estratégias retóricas, o uso da pastoral e de imagens apocalípticas e as alusões literárias [...] sejam passíveis de uma análise mais ‘literária’ ou ‘cultural’. É a essa análise que chamaremos ‘ecocrítica’”.

O olhar ecocrítico analisa a ação humana diretamente incidida ao próprio homem, no sentido de observar como percebe o outro e como age em relação a ele, fazendo aí uma ponte

entre ecocrítica e ecologia humana. O que se difere nessas abordagens é que a Ecologia humana busca esses aspectos na realidade social das comunidades e grupos; e a análise literoambiental busca ver esse processo dentro da realidade literária.

Outros nomes que podem ser citados na perspectiva de iniciação aos estudos ecocríticos no Brasil são as professoras Ermelinda Ferreira (UFPE) e Zélia Bora (UFPB). Entre os estudos atrelados a essa linha de pensamento, ressaltamos a minha Dissertação de Mestrado intitulada *Literatura e meio ambiente: Vidas Secas, de Graciliano Ramos e Bichos, de Miguel Torga* numa perspectiva ecocrítica, defendida em 2008, na UEPB, sob a orientação da professora Ermelinda Ferreira. Pontuamos também o trabalho de Angélica Soares, uma das pioneiras no âmbito da crítica na perspectiva do ecofeminismo no Brasil.

É notável que a forma como o homem percebe a natureza externa e age sobre ela é uma expressão ou uma revelação de sua própria natureza. É nesse sentido que buscamos a obra de Guimarães Rosa, uma vez que se percebe em *Grande sertão: veredas* uma relação íntima e, ao mesmo tempo, complexa, entre o narrador e o ambiente natural, haja vista que o narrador expõe o seu "eu" através dos sentidos que o espaço ambiente e os elementos naturais assumem diante dos seus olhos.

Para expressar seus sentimentos, conflitos e indagações sobre a vida, o mundo e as pessoas, Riobaldo, protagonista de *Grande sertão: veredas,* busca na natureza externa, isto é, no real, uma forma de se fazer entender interiormente. Por isso, muitas vezes ele faz comparações entre homem, bicho, planta, água e o espaço-sertão, colocando todos esses elementos em igual condição de existir. Por outro lado, ele usa a metáfora da natureza para evidenciar sinestesicamente suas percepções, tanto em relação ao mundo material quanto aos seus sentimentos de amor ou de ódio pelas pessoas, como o faz ao se referir a Diadorim e a Hermógenes.

Percebemos que a ecocrítica, embora já seja de grande alcance na Europa, nos EUA e alguns países da America Latina não tem uma definição metodológica que a restrinja a uma perspectiva crítica ou tipo de abordagem. Assim, a forma de abordagem do corpus está a critério do pesquisador. De acordo com Garrard (2006), essa linha de pesquisa, talvez pela pouca idade, é pouco requisitada como abordagem e alguns críticos ainda não conseguem observar a ligação entre a literatura e a ciência que trata dos problemas ambientais, por não perceberem, na literatura, uma apropriação de conhecimento científico condizente com tais

aspectos. No entanto, a crítica literária que busca observar o texto ecocriticamente não tem a pretensão de mostrar, através de argumentos biológico-científicos, os problemas ambientais, porque "Eliminar ervas daninhas é, obviamente, um problema de jardinagem, mas defini-las, em primeiro lugar, requer uma análise cultural, e não horticultural". (GARRARD, 2006, p. 17). Assim, o olhar ecocrítico tenta perceber, na perspectiva sociocultural, a maneira como o homem percebe e se relaciona com o espaço e com os seres que o compõem.

Seguindo esse contexto, as obras literárias, especialmente as produzidas a partir da década de 1950, já trazem, essencialmente, a visão ecológica. Muitas vezes, o teor literário nasce da observação, experiência e estudo da realidade. De acordo com essa premissa, Garrard, ao se reportar à obra *Silent Spring* (1962), de Rachel Carson, afirma que:

> Carson teve de investigar um problema ecológico com ajuda de biólogos de animais selvagens e toxicólogos ambientais, para mostrar que o DDT se encontrava no ambiente em quantidade tóxicas para os animais selvagens. No entanto, a obra de Carson compreendeu o cultural, e não científico, quando se esforçou por defender a tese moral de que não deve ser assim (2006, p. 17-18)

Ao trazer essas perspectivas para o *Grande sertão: veredas* observa-se que Guimarães Rosa, apesar do conhecimento científico, de muito do que colocou em sua narrativa, não se propôs discutir cientificamente os elementos citados em sua narrativa. Este fato se constata nas correspondências entre ele e seus tradutores, como se pode ver nas explicações dadas por ele, ao tradutor alemão, Curt Meyer-Clason, sobre alguns elementos, aos quais se reporta na narrativa, como as denominações biológicas e taxonômicas de alguns animais por ele referidos. Ele enfatiza como esses animais são conhecidos popularmente e explica como modificava os nomes ou como os empregava intencionalmente, para o encantamento do leitor, como se pode ver nos fragmentos seguintes:

> Tatu-Peba – das behaarte Guerteltier das Sechsbindenguertltier – ambos são bons, pode alternar. É o mesmo "tatu peludo", porque tem os escudos de couraças orlados de pelos. (Peba – chato, plarr, flach, e tupi, língua dos índios; mas "Das platte Guerteltir" podia dar a impressão errada de chato de mais.) É Euphractus sexcinctus. [...] Guaxe do rabo amarelo – Der Kamik (Ave, das icteridae: *cacicus haemorrhous*, Lin) (O nome "der Kasik" __ não estou bem certo da ortografia, verifique, é o mesmo que designia os "caciques", chefes de índios __ já está consagrado na literatura científica alemã). [Nhambuzinha: da inhmabulein (o nhambu) é uma ave pequena.[...] família dos Tinamidae e ou Grypturidae, aves sem cauda. Gênero *Crypturellus*.[...] (2003, p. 249)

Rosa não intencionou uma discussão científica sobre o espaço do sertão, nem sobre os seres que nele habitam, assim como o olhar de Riobaldo sobre tudo que viu em suas travessias não se traduz numa discussão ecológica ou ambiental. No entanto, através do discurso narrativo evidencia-se a percepção do narrador e de outros personagens pontuados por ele, tanto na perspectiva fenomenológica, que revela o sentimento deles em relação ao ambiente natural; quanto na perspectiva sociocultural.

Assinala-se, então, que textos anteriores que não tiveram uma pretensão ecológica, pelos menos com as mesmas perspectivas da obra de Carson, por exemplo, ou trabalhos mais recentes como o filme *Erin Brokovich - Uma Mulher de Talento* (2000), podem ser vistos pelo olhar ecocrítico, porque é a visão crítica que busca o pensamento e o comportamento do homem em relação aos outros seres e ao espaço vivido ou transitório, e o faz perseguindo a literaridade do texto. A ecocrítica se insere nos estudos literários e culturais e em muitos paises já é uma abordagem bastante comum, como observa Izabel Brandão (2007, p. 1):

> Essa renovação teórica no espaço da literatura é relativamente recente e, por mais que possamos dizer que ela vem crescendo em países de primeiro mundo, no Brasil, esse crescimento é ainda muito parcial. Restringe-se a pesquisadoras na área da literatura, como Angélica Soares, professora da UFRJ, que foi uma das pioneiras no trato com a ecologia em suas relações com a literatura, [...] tendo, já publicado em 1992 o livro Ecologia e Literatura, por ela organizado.

Para Brandão, a literatura tenta responder alguns questionamentos provocados pela natureza no sentido de perceber o modo como ela vem sendo vista e apresentada ao longo do tempo pelo texto literário, seja a natureza externa, seja a natureza humana. Assim, busca-se observar como essas naturezas se interligam no que confere a utopia e a distopia.

Percebemos em *Grande sertão: veredas* uma obra que pode dar a possibilidade de nova visão, vendo a relação entre homem/espaço/ambiente e como a natureza se revela através dos olhos do narrador. Assim, pode-se observar a percepção fenomenológica que o discurso narrativo de Riobaldo enseja em toda obra; a relação homem/animal, levando em consideração cenas como a morte dos cavalos na fazenda Tucanos, a relação de Diadorim com os pássaros e a representação dos sentimentos e conflitos do narrador projetados através da natureza, entre outros aspectos.

Dessa forma, em um estudo em que se observam o homem e suas relações social, cultural, sentimental e ética, traz perspectivas de abordagens teóricas que desencadeia uma

rede analítica que remete ao olhar sócio-ecológico. Dessa forma, a análise ecocrítica fomenta um entrelace de abordagens que, a nosso ver, comungam duas importantes ramificações teóricas: a crítica social e a fenomenológica, concepções que consideramos fundamentais no processo de observação do homem no mundo, das relações humanas e do humano com o não-humano.

Grande sertão: veredas privilegia a luta, a guerra, as capacidades humanas diante de situações limite e de provável ascensão de poder. Coloca uma narrativa fundamentada no ódio e no amor e mostra o outro mundo além das lutas, o mundo natural, com o qual o narrador se apercebe humano e não humano, porque Riobaldo também percebe que, assim como o amor, a violência também está em si. Esse aspecto se ampara na frase "sertão está dentro da gente". Essa perspectiva do narrador-personagem sobre o sertão remete à fenomenologia, haja vista ser a percepção dele sobre si mesmo expressa por um elemento concreto (sertão), numa símile entre a natureza interior e o ambiente externo.

Os jagunços apresentados por Riobaldo durante a narração vêm de vários lugares do país e apresentam, cada um deles, diferentes modos de ser, de pensar e de agir. Também ficam claras as características de suas aparências nos mínimos detalhes. Os chefes de jagunços também são mostrados em suas aparências e peculiaridades de ser. Por outro lado, os espaços de vida como as Veredas Altas, a fazenda Sempre Verde e outros, se entrelaçam com os espaços de morte como as Veredas Mortas, o Liso do Sussuarão e o Sucruiú. As religiões são mostradas em suas variedades, sem que uma tenha maior valor que a outra.

1.1 COMPREENDENDO A ECOCRÍTICA

Percebe-se que pensar ecocriticamente requer uma visão integrada, na qual sociedade, cultura e meio ambiente se imbricam em um campo de preocupações sociais e existenciais que envolvem a vida do planeta no sentido ecológico. Nesse caso é interessante destacar as reflexões de Isabel Carvalho, quando coloca que a Ecologia é uma "ideia migrante, uma ideia ponte que transitou de um mundo a outro" (2011, P. 08) e habita, tanto no seio da biologia quanto do contexto social, com objetivos diferentes.

Dessa forma, a perspectiva ecocrítica, como uma forma de ativismo ecológico, procura acender, no homem, um sentimento positivo em relação aos seres em geral, pois "Só se pode

viver perto de outro, e conhecer outra pessoa, sem perigo de ódio, se a gente tem amor. Qualquer amor já é um pouquinho de saúde, um descanso na loucura". (GSV, 2006, p. 311) Essa perspectiva observa o mundo indo além do aparente, de modo que permite um olhar interativo entre a natureza humana e a natureza externa.

A abordagem ecocrítica é um método acessório do olhar crítico que vê a natureza nos contextos de vivência do humano em interação com os outros seres e com as dimensões materiais (fisiográficas) que compõem o espaço ambiente. A natureza assume papel secundário ou relevante nos textos literários, o olhar ecocrítico pontua esse aspecto e procura observar como se revela o contexto ambiental nas obras, incluindo espaço, seres, elementos e fenômenos da natureza externa e a postura humana perante esse contexto.

Convida-nos o texto literário, para assumirmos posturas de interpretação socioambiental. As características que afetam o pensamento literário precisam ser interpretadas sem a rigidez metódica de sistemas epistemológicos ligados ao cumprimento de regras estritas, herméticas que, via de regra, acabam por limitar a criatividade do pesquisador, como bem exemplifica Feyranbend (1989, p. 22):

> O mundo que desejamos explorar [é] uma entidade, em grande parte desconhecida e a educação científica [representa] uma tentativa de fazer crescer em liberdade, de atingir vida completa e gratificadora e a tentativa correspondente de descobrir os segredos da natureza e [por extensão] do homem implica, portanto, rejeição de todos os padrões universais e de todas as tradições rígidas.

Observa-se que a visão primária da análise Ecocrítica, por parte dos que não a conhecem, é de achar que com essa abordagem discutem-se as catástrofes ambientais ou se restringe à observação dos bichos ou das paisagens. Essa forma de olhar a natureza pode afastar ainda mais o indivíduo dela, porque ele tende a continuar vendo o ambiente natural como algo externo a ele e sobre o qual tem o "poder" de cuidar, porque é um patrimônio da humanidade. Esse tipo de visão pode levar o indivíduo a não se ver como integrante da natureza e não perceber a condição de irmandade que pode existir, como são apresentados, por exemplo, a cachorra Baleia e os filhos de Fabiano em *Vidas secas* ou Riobaldo em *GSV*, em relação ao sertão: "eu sou o sertão". A terra poderia ser vista como a que deu vida à árvore, mas também ao homem tal e qual, e que nascemos, crescemos e morremos em condição cíclica igual a qualquer outro ser.

Esses aspectos são apreciados, também, através do tempo. Em *Grande sertão:veredas*, quando ocorre a morte de Joca Ramiro, um ciclo vai sendo findado (estiagem) para outro começar, assim como o ciclo vital na terra. É uma relação simbólica como se o inverno que corta o ano no sertão (seca e chuva) cortasse a obra em antes e depois da morte de Joca Ramiro. Ainda se pode ver que a chuva torrencial, que cai depois da notícia da morte, remete à tormenta pela qual o líder do sertanejo passou na luta com seus algozes e aos conflitos criados no sertão especialmente na vida daqueles que viam Joca Ramiro como um deus.

O frio que os jagunços sentem depois do fato ocorrido é um tipo de sinestesia que pode simbolizar a frieza do matador. Do mesmo modo, a dor dos jagunços também é partilhada pela natureza: "A mesmo estava o céu encoberto e um mormaço" [...] (GSV, 1984, p. 229). Observa-se aí uma relação de cumplicidade entre homem/natureza.

O momento do assassinato dos cavalos em GSV mostra a crueldade do homem, no caso, dos jagunços do lado de Hermógenes no uso do poder proporcionado pela arma. Nessa perspectiva, não só o cavalo, mas também o homem seria dirimido da mesma forma. Esta situação mostra a condição de igualdade entre homem e animal e a posição de vulnerabilidade de um perante o outro. Também se observa a semelhança da irracionalidade (na verdade, inconsciência ou racionalidade negativa) daquele que mata. Uma irracionalidade malvada, ao contrário da irracionalidade animal que é instintiva.

Esse fato é uma constatação da crueldade de Hermógenes tão falada por Riobaldo. É como se, através da cena, ele conseguisse provar o sadismo e o prazer de Hermógenes em matar. Nesse sentido, evidencia-se a visão do homem em relação ao animal, do qual ele dispõe da vida e a visão do "mais forte sobre o mais fraco" e sobre a natureza em geral.

Assim, é interessante perceber como a ação estético-criativa da obra literária pode chamar atenção para o que estamos fazendo e destruindo, na medida em que nos afastamos da natureza. Ao pensar o ecológico, a natureza é vista como externa quando o homem é parte integrante e, em muito, comprometido, pelo menos em tese, com a causa ecológica, uma vez que só a ele foi dado o 'dom' da razão. O homem deveria agir em prol um do outro e das outras dimensões da natureza, no intuito de tornar o mundo um lugar de convívio e não um espaço (campo de batalha), no qual alguns vivem enquanto outros tentam sobreviver. Nessa perspectiva, "observar o homem no seu convívio socioambiental é um fator ecológico e ao fazê-lo através da literatura, é um olhar literoambiental". (ALMEIDA, 2008, p. 28)

De acordo com Garrard (2006), uma observação contextual na situação atual leva a pensar que o homem pode estar no lugar errado e no momento errado, porque parece que esse homem passa por um período transicional, que culminará na transmutação do ser humano em máquina. Se nada se fizer a respeito o humano será, em breve, cooptado e controlado por máquinas e não prescindirá das demais dimensões da natureza, pelo menos da mesma forma que o homem atual.

Em períodos pretéritos o humano se adaptava às condições naturais, hoje ele adapta a natureza conforme seus interesses, como afirma Milton Santos (2006, p. 234): **"**Quando tudo era natural, o homem escolhia da natureza aquelas partes consideradas fundamentais ao exercício da vida, valorizando diferentemente, segundo os lugares e as culturas, essas condições naturais, constituíam a base material da existência do grupo." Santos revela ainda os meios de exploração da natureza, seus benefícios e malefícios que culminam sempre no lucro e na rendição à globalização:

> Quanto mais tecnicamente contemporâneos são os objetos, mais eles se subordinam às lógicas globais. Agora se torna mais nítida a associação entre objetos modernos e atores hegemônicos. Na realidade ambos são os responsáveis principais no atual processo de globalização. (2006, p. 240).

De acordo com Santos, dentro em breve estaremos em um mundo artificializado, onde os recursos dependerão do homem, o que pode ser perigoso, haja vista as danosas consequências do capitalismo, nas suas relações contraditórias e desiguais no uso do poder opressor. Dessa forma, os menos favorecidos serão os primeiros a desaparecer, a exemplo dos animais indefesos, à mercê da crueldade e do egoísmo humano.

Nesse sentido, a ecocrítica possibilita uma melhor compreensão da complexidade dos elementos que compõem a natureza, porque os mostrará numa realidade fictícia, fomentando a reflexão sobre o que é visto. A percepção ambiental tenta compreender como as dimensões humanas se integram às demais dimensões da natureza e com o próprio homem que, nesse contexto, participa constitutivamente de um todo indissociável.

A análise ecocrítica, não diferentemente de outras formas de análises, traz à tona a fenomenologia do sujeito e a crítica social, só que o insere no contexto natural e o faz refletir sobre isso, tendo em vista a complexidade e heterogeneidade de todos os seres (condicionantes fisiográficos e vivos que integram a natureza). Esse olhar analítico procura

observar a natureza externa ao mesmo tempo em que observa a natureza humana, intrínseca na capacidade de “ser” de cada um.

Assim, a ecocrítica procura mostrar que os seres, em todas as dimensões da natureza, são constituintes de um mesmo contexto, distintos pelas diferenças de espécies e de funções, que devem ser respeitadas como os animais o fazem. A natureza acompanha a fauna, a flora e o homem em igual instância cíclica. Note-se que, nessa concepção, a racionalidade natural do homem não é superior, apenas o faz diferente dos demais e dá, a ele, a responsabilidade de cuidar.

Nesse sentido, pontuamos que o termo “Nature Writing” (escrita sobre a natureza) é uma expressão reveladora da presença da natureza na literatura, a exemplo de poemas árcades que têm, em sua maioria, a natureza como pano de fundo, ou de poemas e narrativas que contenham muitas paisagens de natureza primitiva. Já a ecocrítica remete ao sentido de observar como a natureza está representada, não só a natureza externa, mas também a humana e as suas correlações em todas as dimensões. Trata-se de crítica literária que tem como objeto de observação as representações da natureza na obra literária.

A literatura acompanha e revela o olhar do homem para o mundo e, através dos tempos, percebe-se que esse olhar vai sofrendo variações e a natureza, como um dos elementos literários, também vai sendo vista de modos diferenciados. É justamente dessa percepção de espaço-ambiente e dos elementos que o complementam, que trata a análise literoambiental.

Nesse contexto, se encontram, entre outras, a análise fenomenológica, historiográfica e sociocultural. A primeira busca evidenciar a percepção humana perante o mundo, o não-dito, o encontro de naturezas entre o que compõe o interior do homem e o que está externo a ele. Vê as atitudes e comportamentos humanos que se evidenciam a partir do encontro com os elementos naturais e não-naturais, sendo todo esse cabedal de perspectivas visto no contexto literário, ou seja, a partir da vivência dos personagens ou do que pode revelar o texto poético. A segunda, por sua vez, mostra os processos mediante as contradições das relações sociais, imersas em determinados contextos, espaços e situações e o comportamento humano em meio a esse contexto.

Se enfatizarmos que a natureza é fonte de inspiração literária desde a antiguidade, que os haicais são uma das maiores representações da natureza na literatura; que a natureza é o

tema preferido de William Wordsworth (poeta romântico inglês) e que ela está presente na literatura árcade e romântica, essas assertivas serão apenas a reafirmação de tudo que se sabe e que já foi dito anteriormente. A missão da ecocrítica é de observar como cada discurso narrativo e cada eu poético mostra linguística e imageticamente a natureza, como ela está perceptível ao humano e a relação do homem com ela.

1. 2 PROLEGÔMENOS DA ECOCRÍTCA

O homem sempre esteve envolvido nas relações naturais, ainda que numa concepção de apropriação das dimensões dela imanadas. Na concepção mitológica dos povos mais antigos, a relação do homem com a natureza era de proximidade, pela convicção da essencialidade divina no homem e nos outros elementos naturais. O pensamento científico vem modificar essas perspectivas, principalmente no Ocidente, através dos gregos. Assim, é interessante observar como a concepção ecológica vem se desvendando, mesmo sem o uso das terminologias atualmente usadas. Como algumas pessoas, ainda que de forma intuitiva, já defendiam a preservação e se colocavam contra a devastação da natureza, observando o iminente perigo que corria a vida do homem e dos outros seres, se não houvesse uma preservação dos ambientes e dos recursos naturais.

Não pretendemos estudar completamente o marco da ecocrítica, nem negar que muito antes do período que marcamos aqui há atitudes nesse sentido, mas pontuar algumas obras literárias que, há mais de um século atrás, já fomentavam o olhar crítico sobre a relação do homem com o meio ambiente. No mesmo sentido, colocamos também algumas visões críticas a respeito do pensamento e das ações do homem para com o meio ambiente e para com o outro homem.

Em meio às transformações socioculturais e da ascensão burguesa em pleno Iluminismo do século XVIII, Jean-Jaques Rousseau busca um alento na natureza como um retorno ao ventre materno. O filósofo demonstra certo desapontamento com a vida citadina e com a sociedade em geral, às quais atribui valores negativos, como a falsidade e o egoísmo, fatores que o fizeram procurar predicativos na natureza externa, para pensar uma sociedade mais igualitária.

O refúgio rousseauriano fomenta a ideia de repudio à extrema racionalidade que torna refém o sentimento. Dessa forma, a natureza é um meio de recuperar os sentimentos perdidos ou usurpados pela intensa busca do progresso, para o qual a ciência é base, critério, razão e essência, para condução e/ou apreensão do saber. Nesse contexto, Nadja Hermann (2006, p. 94) observa que o filósofo seria o fio condutor do pensamento contrário ao tecnicismo e à coisificação humana e que:

> Ele aponta para a incompatibilidade entre a ciência e a virtude, rompendo o vínculo considerado indissolúvel entre consciência moral e consciência cultural para dar lugar entre natureza e ética, revolucionando o modo de compreender o homem e as bases da educação. Desconfiado da razão que não educada pelos sentimentos, Rousseau está em pugna constante com seu século, com o progresso.

Por passar ideias contrárias ao pensamento racional da época, e ir de encontro à objetividade e ao cientificismo, que deixava o sentimento à margem das reflexões de ciência moderna, Rousseau foi muito criticado por seus contemporâneos, a exemplo de Voltaire, que ironiza a obra *Emílio* (1762), um ensaio pedagógico em que Rousseau tenta levar a criança a ser um adulto bom, sem maldade que possa ferir seu semelhante. O filósofo suíço acredita na bondade natural do homem, uma vez que a maldade tem a origem nos princípios e valores civilizatórios da humanidade. Nesse contexto, Voltaire observa na obra rousseauriana que o retorno à natureza proposto pelo autor seria um retorno à animalidade. Essa ironia vai ser respondida por Rousseau, numa assertiva em que ele diz:

> Vereis que eu não aspiro nos fazer regressar à animalidade, embora eu, de minha parte, muito lamente o pouco que dela perdi. Ao vosso respeito, senhor, este retorno seria um milagre tão grande que somente Deus poderia fazê-lo, e tão prejudicial que somente o Diabo poderia querê-lo. Não tente, então, recair nas quatro patas, pois nenhuma pessoa no mundo teria menos sucesso que vós. Vós nos endireitais muito bem sobre nossos dois pés para cessar de se manter sobre os vossos. (2006, p. 95)

Fica evidente que Rousseau ataca diretamente Voltaire, e nesse ínterim, ele chega a colocar o animal acima do humano, no sentido de que aquele conserva a pureza e tem suas atitudes na condição natural que lhe permite ser o que é, enquanto este, através da racionalidade, adquire a maldade que usa contra seus semelhantes. Mostra que o retorno de uma pessoa, como seu oponente, à condição animal, seria uma ofensa à natureza.

As ideias rousseaurianas são intensificadas em *A origem da desigualdade entre os homens*, em que ele mostra o olhar perceptivo do homem em relação ao outro e ao meio em

que vive. Ele vê no ambiente natural uma saída para as contradições capitalistas que já se alastravam pelos ambientes citadinos e a natureza é vista como um refúgio. Na citada obra, o filósofo não se furta em atacar o egoísmo humano, que leva o homem a usar o outro em prol de si mesmo, desrespeitando a própria condição humana de ser.

A filosofia rousseauriana entra em harmonia com o pensamento que predomina atualmente, nos mais distintos centros universitários do mundo inteiro, nas mesas de discussões sobre ecologia e meio ambiente, podendo ele, ainda no século XVIII, ser considerado um precursor das ideias ambientalistas e da nascente ciência ecocrítica, uma vez que assume essa postura no texto literário, como é o caso da obra *Devaneios do caminhante solitário* (2011).

Nessa obra, o filósofo coloca, em alguns momentos, uma natureza que já se relaciona com o humano, retratando comportamentalmente os sentimentos humanos, convergindo, nesse sentido, com a visão fenomenológica de percepção da natureza. Ao mesmo tempo, o autor incita os aspectos sociais, uma vez que estuda e analisa o comportamento do homem em suas relações sociais de forma metafórica, como se vê em trechos da "Quinta caminhada".

> Essa bela bacia quase circular encerra em seu centro duas pequenas ilhas: uma habitada e cultivada, com cerca de meia légua de circunferência; a outra menor deserta e inculta, que no fim será destruída pela constante retirada e transporte de terra para reparar danos que as ondas e as tempestades causam na maior. É assim que a substância do fraco é sempre empregada em proveito do forte. (2011, p. 62)

Há uma personificação da natureza e, ao mesmo tempo, a comparação das ocorrências naturais com as atitudes humanas. É uma representação do poder social e do poder capitalista através da natureza. Dessa maneira, o autor traz uma perspectiva impressionantemente atual aos propósitos epistemológicos da ecocrítica.

Outra vertente dessas ideias é o movimento "Nature Writing" (escrita sobre a natureza), encabeçada por Henry David Thoreau (1817-1862). Para ele "Benditos os que nunca leem jornais, porque verão a Natureza e, através dela, Deus". Percebe-se, nas palavras do autor, certo panteísmo, uma visão universalista.

A frase de Thoreau remete à visão de Rubem Braga, na crônica intitulada *Flor de Maio* (1982), em que ele mostra o descaso do homem com a natureza (através do espaço que a notícia ocupa no jornal) em prol de uma vida de estresse em que o homem, muitas vezes para

correr em busca daquilo que chama de prosperidade, deixa de contemplar as belezas da vida. O texto de Braga é uma crítica à vida citadina, que deixa o indivíduo com uma visão monotônica, na qual a única direção é o consumo em massa.

A nosso ver, Thoreau, em seus escritos sobre história natural e filosofia, se antecipa a sua época, desenvolvendo postulados e reflexões que em muito contribuíram para o desenvolvimento ecológico contemporâneo. O apego do poeta ao ambiente natural começa ainda na infância, quando ele levava o gado da família ao pasto. Assim como Rousseau, ele também não aceitava as organizações sociais baseadas nas relações capitalistas, materializadas em alguns comportamentos que ele considerava reprovável, daí porque ele optou pelo isolamento, preferindo a vida campestre: "Tornei-me vizinho dos pássaros, não por ter aprisionado um, mas por ter me engaiolado perto deles".

Ele foi poeta naturalista, porém não é só a presença da natureza em sua obra o que conta, mas a forma como ela se encontra, uma vez que ele tinha uma visão crítica concernente à relação homem/natureza, aspecto que deixa marcado em sua obra:

> Enquanto quase todos os homens sentem uma atração irresistível que os arrasta para a sociedade, poucos são atraídos fortemente para a Natureza. Em suas relações com a Natureza, os homens parecem-me, em sua maior parte, e em que pese sua arte, inferiores aos animais. Nem sempre se estabelece uma bela relação, como no caso dos animais. Como, entre nós, se aprecia pouco a beleza do panorama! É preciso que nos digam que os Gregos chamavam o mundo Beleza ou Ordem, mas não percebemos claramente o porquê de assim fazerem, e consideramos o fato, quando muito, apenas como curiosidade filológica. (THOREAU, 2010, p. 1)

Thoreau foi insubmisso e tido como estranho por muitos dos que o conheciam. Provocou críticas a seu respeito, tanto pela aparência considerada feia, quanto pelo seu modo de ser, autônomo e com um modo de expressão oral peculiar. Seu isolamento não foi total, mas não era considerado uma figura agradável. Muitos o tinham como chato e era no ambiente natural que ele conseguia viver melhor do que em companhia dos homens, como afirma Eduardo Bueno (2011, p. 8): “[...] Thoreau nunca foi companhia exatamente agradável, e sua teimosia só era compreendida e aceita por aqueles que, como o mentor e padrinho literário Ralph Waldo Emerson, desde o início a perceberam em toda sua ousada pretensão”.

Uma das obras mais importantes de Thoreau é *Walden* (1854) ou “*A vida nos bosques*”, escrita em 1854. Nela, o autor mostra uma parte de sua vida quando tentou se

isolar, indo viver em uma cabana próxima do lago Walden. Nessa obra, o autor-personagem mostra valores, experiências e aprendizados. Declara suas metamorfoses quanto aos sentimentos em relação ao mundo e às pessoas, especialmente em relação ao mundo natural, aspectos que encontraremos também na obra de Rousseau. Na primeira parte da obra, ao falar sobre economia, Thoreau coloca as desigualdades sociais de modo que se veja um quadro, tal imagética é sua observação sobre a relação patrão/empregado, ao tempo em que mostra que o senso crítico é que pode tirar o indivíduo da condição de objeto para a condição de sujeito, como se vê quando ele observa um carroceiro na rua:

> [...] vejam como se encolhe e se esgueira, como passa o dia todo vagamente assustado, não por ser imortal ou divino, e sim escravo e prisioneiro de sua opinião sobre si mesmo, uma fama que lhe vem pelos próprio atos. A opinião pública é um fraco tirano comparada a nossa opinião sobre nós mesmos. (2011, p. 21).

A obra é dividida por capítulos que mostram o cotidiano do personagem, cada situação e impressão dele e suas indagações: “onde e para que vivi, leitura, solidão, primavera”, e assim por diante. O autor vai se colocando em meio aos conflitos existenciais e seus estranhamentos, consigo mesmo, no ambiente natural. Em alguns momentos ele se vê como um selvagem, por está inserido naquele contexto, como se o meio realmente fizesse o homem, mas, ao mesmo tempo, percebe que a elevação espiritual só é possível com esse contato:

> Uma ou duas vezes, porém, quando eu vivia no lago, peguei-me explorando a mata, como um sabujo esfaimado, com um estranho abandono em busca de alguma caça que eu pudesse devorar, e nenhum naco seria selvagem demais para mim. As cenas mais ferozes tinham se tornado, inexplicavelmente, familiares. Eu encontrava e ainda encontro em mim um instinto para uma vida mais elevada, ou, como dizem espiritual, como ocorre com muitos homens e outro instinto para a vida primitiva e a vida selvagem e reverencio ambos. (2011, p. 203)

Mesmo ao buscar uma conscientização em relação à natureza, vemos certo distanciamento na visão dele em relação ao homem e ao contexto natural, ou seja, essa natureza ainda é vista, por vezes, como externa e o homem como alguém que a contempla, especialmente se o nível de escolarização for elevado:

> Pescadores, caçadores, lenhadores e outros que passam a vida nos campos e florestas, em certo sentido como partes da própria natureza, muitas vezes têm melhor disposição para observá-la, nos intervalos de suas atividades, do que os filósofos ou mesmo os poetas que se aproximam dela com muitas expectativas. (p. 203)

Ao longo de sua trajetória, cada momento é um deleite e um pretexto para reflexão, como se pode ver no capítulo “Vizinhos irracionais”, a capacidade de alumbramento e deslumbramento do narrador, evidentemente constante: “Veja aquelas nuvens, como flutuam! É a coisa mais importante que vi hoje. Não existe nada assim nos antigos quadros, nada assim nas terras estrangeiras” (THOREAU, 2011, p. 215) [...]. Percebe-se um eu ufano e encantado. O autor foi encantado pela natureza e pela beleza espiritual, por isso as via tão próximas, como se a natureza fosse o ventre, ao qual o homem estaria de volta em busca do renascer de um ser mais elevado espiritualmente.

Observa-se que o olhar do autor, em relação à natureza, traz os resquícios árcades da contemplação, mas traz também certo conflito por começar a perceber a natureza como viva. Este sentimento às vezes o assusta e ele evidencia nesse contato com o mundo natural ora o prazer, ora o receio. No entanto, o modo como percebe a natureza, já mostra uma visão ecológica.

Contemporaneamente a Thoreau, desencadeia-se o movimento transcendentalista, cuja perspectiva natural se dá de forma mais crítica e engajada. Esse movimento teve como principais representantes Thoreau e Emerson (1803-1882), acompanhados por John Muir e outros. O Transcendentalismo traz novas ideias quanto à visão da literatura, cultura, religião e filosofia, em um estado mental que transcende o físico, tal como se vê na procura de Thoreau em seu isolamento no contexto natural.

Em 1836, Emerson lança uma obra intitulada *Nature*, que traz uma proposta transcendental da natureza. Para o autor tudo é natureza, haja vista que é a partir da natureza primitiva que nasce a matéria-prima para a transformação dela. O movimento denominado Transcendentalismo durou algum tempo, mas foi sucumbido pelos ideais da revolução industrial do século XIX e da ascensão capitalista, que colocam em evidência as desigualdades sociais vistas e criticadas por Marx. É nesse contexto que alguns escritores buscam, de forma mais realista e objetiva, mostrar a aproximação entre homem e natureza, maneira naturalista de expurgação da natureza humana e das ações para com o seu semelhante. É um contexto que contempla as atitudes humanas e sua condição de ser e de estar no mundo.

Emerson propõe, já em sua época, uma filosofia da percepção que respeite a individualidade e capacidade do indivíduo de perceber o mundo. Ele diz que a religião deveria

estar conforme se dê a revelação dela para cada um, e não por convenções sedimentadas historicamente que, de certa forma, determina e ignora a capacidade perceptiva do indivíduo: “Por que não temos uma poesia e filosofia de percepção e não de tradição, e uma religião a partir do que se revela para nós, e não conforme suas história”? (EMERSON, 1836, p. 1)

Emerson já se refere à percepção e, portanto, à fenomenologia. Ao refletir sobre a natureza, ele observa que ela é o meio mais provável para o encontro do indivíduo consigo mesmo, pois é ela que coloca o homem em relação direta com o mundo, até certo ponto, ignorado por ele. Para Emerson, há a natureza comum, primária (água, terra, folha, ar...) e a natureza transformada pelo homem que a opera, como a casa, as praças, a estátua:

> A arte é aplicada à mistura de sua vontade com as mesmas coisas, como em uma casa, um canal, uma estátua, uma imagem. Mas suas operações em conjunto são tão insignificantes, um pouco retalhadas, remendadas, que numa impressão tão grandiosa como a do mundo sobre a mente humana, elas não variam o resultado. (EMERSON, 1836, p. 1)

Emerson observa ainda que, para o homem estar só, precisa se separar daquilo que ele toca para poder entrar em comunhão com o que ele sente e só a introdução no cerne natural o faz pensar em si. Percebe-se que, nesse contexto, o filósofo comunga com as perspectivas de Rousseau em *Os devaneios do caminhante solitário* (2011) e de Merleau Ponty em *Fenomenologia da percepção* (1999).

Para Emerson, a natureza só é percebida de forma plena quando nos separamos da materialização, pois uma coisa é observar e outra é sentir. Ele diz que, enquanto a criança sente, o homem vê; por isso, o amante da natureza é: “Aquele que manteve o espírito da infância, mesmo na era da masculinidade” (EMERSON, 1836, p. 2). Assim, todo o prazer causado pelos elementos naturais não está propriamente na natureza, mas na capacidade de percepção humana do mundo que o cerca. O filósofo observa que mesmo aquilo que vem do processo do trabalho e que dá lucro ao homem é “monitorado” por um ciclo natural, é a vivência da natureza que proporciona. Nesse contexto, ele afirma que:

> Natureza, em seu ministério para o homem, não é apenas material, mas também é o processo e o resultado. Todas as partes trabalham incessantemente nas mãos umas das outras para o lucro do homem. O vento espalha a semente; o sol evapora o mar; o vento sopra o vapor para o campo; o gelo, do outro lado do planeta, condensa chuva sobre ele; a chuva alimenta a planta; a planta alimenta o animal; e assim, as circulações infinitas da caridade divina nutrem o homem. (EMERSON, 1836, p. 3).

Emerson chama atenção para um ciclo natural em que estão inseridos todos os elementos. O homem, ao morrer, assim como os animais e as plantas, também alimenta a terra para que um novo ser se crie. Portanto, o ciclo vital é um processo natural e necessário para continuação de tudo que existe. Ao referir-se à beleza da natureza, ele coloca três estágios de percepção do ambiente natural ou três tipos de relação entre o homem e a natureza. O olhar seria o primeiro contato, porque o olho compõe a paisagem e, através dele tem-se a primeira impressão para a contemplação dos elementos. É como se a natureza fosse a saúde dos olhos, pois alimenta a percepção através deles e a beleza vista faz bem ao ser, já que para os olhos atentos e sensíveis ao ambiente natural, natureza é sempre bela, como enfatiza o próprio Emerson:

> Os habitantes das cidades supoem que a paisagem do país é agradável apenas metade do ano. Eu me agrado com as graças do cenário de inverno, e acredito que somos tão tocados por ele como pelas influências geniais do verão. Para o olho atento, cada momento do ano tem sua própria beleza, e no mesmo campo, contempla-se, a cada hora, uma imagem nunca vista antes, e que nunca será vista novamente. Os céus mudam a cada momento, e refletem sua glória ou melancolia nas planícies. O estado da cultura nas fazendas vizinhas altera a expressão da terra de semana a semana. (EMERSON, 1836, p. 4).

Observamos que poetas modernistas compactuam com as reflexões de Emerson sobre o dom de saber ver a natureza como é o caso de Alberto Caeiro, heterônimo de Fernando Pessoa, considerado poeta da natureza, não só por contemplá-la, mas por senti-la sem pensar, ou seja, percebe-la pelos sentidos e não pela racionalidade que, até certo ponto, poderia desconstruir o encantamento e o prazer:

> O meu olhar é nítido como um girassol.
> Tenho o costume de andar pelas estradas
> Olhando para a direita e para a esquerda,
> E de vez em quando olhando para trás...
> E o que vejo a cada momento
> É aquilo que nunca antes eu tinha visto,
> E eu sei dar por isso muito bem...
> Sei ter o pasmo comigo [...]
> Sinto-me nascido a cada momento [...]
>
> (CAEIRO, 2006, p. 34)

Outra perspectiva que se encontra com a de Emerson podemos perceber na visão do poeta popular, Patativa do Assaré, numa perspectiva de quem vive em cumplicidade com o mundo natural:

Canto as fulô e os abróio
Com todas coisa daqui:
Pra toda parte que eu óio
Vejo um verso se bulí.
Se as vêz andando no vale
Atrás de curá meus male
Quero repará pra serra,
Assim que eu óio pra cima,
Vejo um diluve de rima
Caindo inriba da terra."

(ASSARÉ, 2001, p.79)

Os poetas acima apresentam o contexto natural com a sensibilidade de quem aprendeu a ver o mundo através da natureza. Observa-se que Emerson já pregava essa perspectiva de visão da natureza, proporcionando, embrionariamente, uma visão ecocrítica na forma como vê a relação do homem com a natureza pela percepção.

Assim como no olhar dos poetas citados, em *GSV* o narrador vai apresentando o contexto natural e como aprendeu a vê-lo de forma diferenciada: "O senhor? Olhe: o rio Carinhanha é preto, o Paracatu moreno; meu, em belo, é o Urucuia – paz das águas... É vida!..." (GSV, 2006, p. 32) O todo que cerca o narrador é preenchido pelo significado que ele dá conforme sua percepção. Ele vai alimentando simbolicamente os espaços de vida e de morte pelo contexto de natureza externa que expressa o seu interior. É pelo modo como as águas dos rios se apresentam aos olhos do narrador, que ele revela seus sentimentos. É como se cada um dos rios representasse um dos seus estados de alma a cada momento.

O segundo estágio de natureza apresentado por Emerson é o do encontro do espírito humano com Deus, pois pode ser a pureza natural que ajuda a levar o homem ao encontro de si mesmo e proporciona o idílio entre ele e a força maior que rege o universo. O terceiro modo de apreensão está na condição do intelecto, que percebe o mundo e suas transformações, que valoriza a arte e essa, por sua vez, resume o mundo, como se a obra de arte fosse a expressão da natureza pela mão do homem: "A produção de uma obra de arte lança uma luz sobre o mistério da humanidade. Uma obra de arte é um resumo ou epítome do mundo. É o resultado ou a expressão da natureza em miniatura." (EMERSON, 1836, p. 5)

Percebe-se, nesse contexto, que o *GSV* não foge a essas perspectivas, uma vez que os mistérios da humanidade vão conduzir toda obra, através das indagações do narrador, dos paradoxos por ele levantados e da relação entre homem e espaço ambiente, através do ser-tão.

O Buritizal, por exemplo, é, por diversas vezes, apresentado como recanto “divino”, um lugar especial que alimenta a imaginação do narrador na perspectiva do amor e do prazer.

1.2.1 Crítica social e a visão marxista

Na perspectiva crítica da relação homem/natureza, ainda no século XIX, com o advento da segunda revolução industrial, a exploração de recursos naturais se intensificou, países crescem e outros entram em colapso, há um esvaziamento do campo e uma intensificação da ocupação das cidades, provocando um adensamento populacional, que as cidades se veem incapazes de sustentar estruturalmente. Tem início o caos citadino e, consequentemente, um aumento das desigualdades sociais. Esse clima de desequilíbrio, juntamente com a crise financeira e as desavenças entre alguns países, vai desencadear posteriormente a primeira guerra mundial.

Essa crise socioambiental já é percebida por alguns pensadores como Karl Marx, cujas reflexões produzem importantes mudanças nas formas de pensar a organização social, principalmente pelo viés do materialismo histórico-dialético, que explica o caráter contraditório e desigual das relações capitalistas e da coisificação da natureza, evidenciando, já, uma perspectiva ecológica.

Marx via o processo de degradação e o afã da satisfação do ego humano e o capitalismo que se alimentava dos mais “frágeis” e, nesse contexto, estão a maior parcela da sociedade (o trabalhador que assume o ônus do trabalho, mas não o bônus dos resultados de seu labor), naturalizando-se as desigualdades como se pode ver nas palavras dele:

> O trabalhador se torna uma mercadoria tão mais barata quanto mais mercadorias cria. Com a valorização do mundo das coisas aumenta em proporção direta a desvalorização do mundo dos homens. O trabalho não produz somente mercadorias; ele produz a si mesmo e ao trabalhador como uma mercadoria, e isto na medida em que produz, de fato, mercadorias em geral. (2004, p. 80)

Para os que seguem as ideias de Marx em relação ao meio ambiente e são chamados de ecomarxistas ou ecologistas sociais, embora os seres humanos sejam apresentados por eles como parte da natureza, dentro de um monismo natural, não se mostram tão naturais em suas

atitudes, aparecendo aí o dualismo que os adeptos da ecologia profunda, fomentada por Luc Ferry (2009), tentam superar.

Assim, os ecomarxistas não se revelam monistas nem dualistas, porque, embora exista essa dualidade, Marx reconhecia a prioridade de uma natureza 'externa' ou 'primária' que teria dado origem à humanidade e outra natureza que seria a transformada pela ação humana. Marx e Engels analisam os diferentes estágios caracterizados através da noção de "relações de produção", que assolaram a humanidade desde a sociedade primitiva, passando pela sociedade escravocrata e feudal até a sociedade burguesa de sua época. Nesse contexto, eles dão exemplo da ação burguesa:

> A burguesia controla cada vez mais a dispersão dos meios de produção, da propriedade e da população. Aglomerou a população, centralizou os meios de produção e concentrou a propriedade em poucas mãos. A consequência inevitável disso foi a centralização política. Províncias independentes, apenas federadas, com interesses, leis, governos, sistemas alfandegários diferentes. [...] Em apenas um século de sua dominação de classe, a burguesia criou forças de produção mais imponentes e mais colossais que todas as gerações precedentes reunidas. O domínio das forças naturais, o maquinismo, as aplicações da química na indústria e na agricultura, a navegação a vapor, as ferrovias, o telégrafo, o desbravamento de continentes inteiros, a canalização de rios, o aparecimento súbito de populações_ em que século anterior se poderia prever que tais forças produtivas cochilavam no seio do trabalho social? (MARX e ENGELS, 2001, p.31, 32)

De acordo com Danilo Marcondes (2005), o Marxismo se propõe ao combate das ilusões da consciência do homem e procura trazê-lo para a realidade terrena da condição de ser e de estar, inexoravelmente, no mundo. Assim, o trabalho dignifica, desde que não seja o calvário humano e a *via crucis* da alma, como bem mostra o exemplo de Paul Lafargue em *O direito à preguiça (2003*), ao observar que é a paixão do homem pelo trabalho e pelo lucro que o torna escravo na mesma medida em que escraviza o próximo, fato que acompanha a burguesia e o proletariado até os dias de hoje.

É interessante observar que Marx, em princípio, foi criticado por que, para os que criticavam sua obra, ele não tinha uma consciência ecológica, mais tarde viu-se que ele não só tinha essa perspectiva como denunciava as ações humanas, tanto em relação ao uso indevido dos recursos naturais quanto à exploração do homem pelo outro, mesmo antes da moderna consciência burguesa, como afirma John Foster (2011, P. 23): "Desde o princípio, a noção de Marx da alienação do trabalho humano esteve conectada a uma compreensão da alienação dos seres humanos em relação à natureza". Dessa forma, Marx, conforme as palavras de Foster, pode ser considerado sim, um paradigma do pensamento crítico em relação à espoliação da

natureza. Nesse contexto, os críticos marxistas que não aceitavam a posição dele, passam a colocá-la de forma que o olhar ecológico dele não tenha tido relevância na obra. No entanto, percebemos que o fato de já observar, na época, a exploração nas relações humanas dá indícios de seu olhar ecológico, uma vez que o homem é um ser natural e que, muitas vezes, usa de sua potência[14] (racionalidade e bens materiais) para adquirir o poder sobre o outro.

Assim, Foster busca no livro *A ecologia de Marx – materialismo e natureza* (2001), mostrar as injustas críticas sofridas pelo crítico social que o confundem com outros críticos, até mesmo aqueles já criticados pelo próprio Marx. Não colocamos Marx aqui como primeiro pensador que se ateve a essas questões, mas precisamos abrir um paradigma para não delongarmos muito o capítulo em andamento. Assim, escolhemos Marx porque, a nosso ver, ele marcou e revolucionou o pensamento social ao "desafiar" a tradição burguesa de sua época, dentro dos aspectos da crítica social. Assim, o que deixamos como reflexão é o fato de que o crítico abriu um leque de possibilidades para discussões a respeito das questões sobre a relação homem/natureza.

1.2.2 O século XX

Trazendo a discussão para o século XX, em que se recebeu a maior carga de produções, efeitos e atributos tecnológicos, percebe-se que o afã pelas novas possibilidades, muitas vezes, torna a visão do homem refém do objetivo e o desvia de outros contextos importantes. Assim, entre olhares oblíquos e diretos, vão se formando as discussões contemporâneas a respeito do que hoje chamamos de meio ambiente.

Ainda na década de 1960, levantam-se, em alguns países, movimentos contrários às hegemônicas ideias dominantes. Iniciam-se críticas bastante densas quanto à condição deletéria das relações capitalistas sobre o meio ambiente. Regras tradicionais tentam trazer algo novo e, dessa forma, nascem algumas manifestações de rebeldia com perspectivas em relação à natureza, de tal modo que o indivíduo atualmente possa observar que o capitalismo impõe, através do crescimento econômico desmesurado e do progresso tecnológico, a destruição da humanidade. A partir desse momento nascem correntes contrárias à hegemonia social, como é o caso do ecofeminismo, das expressões étnico-raciais e culturais, bem como a

[14] Usamos o termo potência no sentido dado por Max Weber (1991, p.33) para mostrar as forças que regem o poder, ou seja, potência é tudo aquilo que possibilita a ação do poder sobre algo ou alguém.

‘fragilidade’ da natureza perante o egoísmo humano passa a ser discutida. Nesse contexto, Mirian Carballo e María Helena Aguirre (2010, p. 17) observam que:

> Esta nueva modalidad en crítica literária es un brote del movimento ecológyco y ambientalista de la década de 1960. Los intelectuales dedicados a las humanidades han tomado consciência de los multiplex desafios ecologycos de estos tempos, y se han preguntado qué pueden hacer ellos desde la vida académica por la crisis ambientalista.

Assim, estudiosos ligados à literatura buscam no texto literário o modo como a natureza está representada e qual conceito fica expresso através da relação homem/natureza. Nesse contexto, os olhos do pesquisador mostram a perspectiva ecocrítica ao investigar a obra literária, pois qualquer obra, de qualquer época, pode ser vista sob esta ótica. No entanto, é possível perceber, atualmente, escritores já adeptos desta perspectiva, ou seja, obras apresentam um contexto crítico em relação às questões ambientais, podendo, esses escritores, serem considerados ecocríticos.

Um dos textos considerados precursores dessa perspectiva é *Silent Spring _ Primavera silenciosa* (1962), de Rachel Carson, especialmente a fábula que inicia o livro “Uma fábula para amanhã”, que conta a história de uma cidade no coração da América, onde tudo parecia comungar com a ideia de paraíso, pois as formas de vida estavam em harmonia. Porém, uma praga começa a destruir pouco a pouco cada uma das espécies e todas as formas de natureza começam a perecer até a destruição total do lugar.

> Era uma vez uma cidade, no coração dos Estados Unidos, onde todos os seres vivos pareciam estar em harmonia com seu ambiente. A cidade fica em meio a uma espécie de tabuleiro, composto de fazendas prósperas, com campos de trigo e encostas de pomares, nos quais, na primavera nuvens brancas de flores oscilavam por cima das campinas verdejantes. No outono os carvalhos, os bordos e os vidoeiros punham um fulgor de colorido que flamejava e tremulava de través, sobre um fundo de pinheirais. Depois, as raposas uivavam nas colinas e as renas cruzavam silenciosamente os campos, meio ocultas pelas brumas das manhãs de outono. [...] Então, uma estranha praga se infiltrou naquela região e tudo começou a mudar. Algum tipo de feitiço maléfico se instalou naquela comunidade; enfermidades misteriosas varreram um bando de galinhas, as vacas e os carneiros adoeciam e morriam; os lavradores passaram a falar de muita doença em pessoas de sua família. Por toda parte se via uma sombra de morte. [...] Havia, ali, um estranho silêncio. Os pássaros por exemplo, para onde tinham ido? [...] Esta cidade não existe concretamente, mas ela poderá encontrar facilmente, milhares de suas semelhantes, nos Estados Unidos e por outras partes do mundo. [...] Um espectro sombrio se espalhou por cima de nós, quase sem ser notado; [...] Que foi que já silenciou as vozes da primavera em inúmeras cidades dos Estados Unidos? Este livro constitui uma tentativa de explicação. (CARSON, 2010, p. 20-21)

O texto de Carson pode ser visto na temática das discussões ecológicas e invoca também a perspectiva de topocídio[15]. Trata-se, já, de um texto ecocrítico, uma vez que a autora coloca ficcionalmente a destruição da natureza e da Terra e faz essa alusão de modo claro e objetivo. Ao final da narrativa a autora chama atenção para o que estamos fazendo com o planeta. A crítica de Carson, na época, visava alcançar o uso do DDT, um pesticida de grande poder letal, que estava sendo aplicado de forma errada e em quantidade exacerbada, colocando em risco a vida de várias espécies, inclusive a humana.

No Brasil não é diferente, há bastante tempo autores já se envolviam com as causas ecológicas. A década de trinta, por exemplo, abre espaço para uma literatura naturalista, de aspectos sociais e ambientais, uma vez que, na maioria das obras se encontra a condição de camponeses e a proximidade entre homem e natureza, bem como a exploração do homem pelo outro, perspectivas que podem ser vistas em obras como *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos, na qual se vê que a cadela de Fabiano é um ente querido, que faz parte da família e, junto com os outros membros, partilha de todos os momentos, assim como também ajuda na hora da necessidade, ao caçar o alimento para a família, como faziam as matriarcas da antiguidade. Essa irmandade também se evidencia na cumplicidade da cadela com os meninos de Fabiano como se fosse irmã deles. Assim, a natureza viva se apresenta como se fosse uma "peça" que, assim como o humano, tem sua função na máquina do mundo sem ser um melhor ou pior que o outro.

Essas perspectivas são vistas também em algumas obras de José Lins do Rego, como *Riacho doce*, *Fogo morto*, entre outras. Assinalamos também a obra de Monteiro Lobato em que já se pode ver a convivência irmanada entre homem e animal. Vemos na obra lobatiana que o animal, assim como outros elementos da natureza, são vistos em suas especificidades e com respeito, fato que coloca a criança a aprender também esse respeito. Por outro lado, Lobato desconstrói a ojeriza pelos insetos, dando a eles uma relevância enquanto personagem.

Textos como a crônica *Ai de ti Copacabana* (1958), de Rubem Braga, já apresenta uma crítica que leva aos problemas ambientais. É como se o autor já prenunciasse o caos citadino e a tomada do espaço de Copacabana pelo capitalismo:

---

[15] Topocídio, termo que, segundo Amorim Filho (1996), foi criado por Porteus em 1988 e condiz a destruição do espaço pelas mãos do homem.

> Grandes são teus edifícios de cimento, e eles se postam diante do mar qual alta muralha desafiando o mar; mas eles se abaterão. 6. E os escuros peixes nadarão nas tuas ruas e a vasa fétida das marés cobrirá tua face; e o setentrião lançará as ondas sobre ti num referver de espumas qual um bando de carneiros em pânico, até morder a aba de teus morros; e todas as muralhas ruirão. E os polvos habitarão os teus porões e as negras jamantas as tuas lojas de decorações; e os meros se entocarão em tuas galerias, desde Menescal até Alaska. Então quem especulará sobre o metro quadrado de teu terreno? Pois na verdade não haverá terreno algum. (BRAGA, 1960, p.1)

Atualmente, tanto os textos artísticos quanto os críticos mostram uma visão mais aguçada sobre a natureza, no sentido de preservar, não só para protegê-la pela sua fragilidade, mas porque somos parte dela e porque temos que aprender a considerar e respeitar os seres não-humanos, como devemos respeitar ao humano. O problema é que, se o ser humano não tem o devido respeito um pelo outro, o que se pode esperar de suas ações sobre o não-humano e desse humano-desumanizado?

Perspectivas corroboradas por Marina Colasanti em *A casa das palavras e outras crônicas* (2002). Ela surpreende o leitor evidenciando situações em que o homem, para satisfação do próprio ego, destrói o espaço ambiente. A autora mostra a relação entre a natureza humana e a natureza externa, evidenciando que a primeira é prazerosamente satisfeita pela destruição da segunda:

> [...]Eis que dois carros pararam do outro lado do rio, do outro lado da rua , carros cheios, famílias em passeio matinal. Duas pessoas saltaram do carro, um senhor saltou do outro. Abriram os braços quase a abraçar o ar fino. Ergueram de leve a cabeça, procuraram o sol e o céu. Pensei comovida diante daquela cena singela de reencontro com a natureza. Mas os três logo se recompuseram . agacharam-se à beira dos canteiros, os famosos canteiros de hortênsias e[...] puxando e cavando e arrancando puseram-se a desenraizar moitas inteiras.[...]
>
> [...] Um casal de adolescentes passa por mim saindo do mar. Traz uma coisa nas mãos [...] e tem um olhar triunfante. __Deixem a pobre __ peço, reconhecendo a iridescência de uma água-viva. [...] Falam de um inimigo feroz. E retornam o caminho, carregando a pequena gelatina disforme.
> __ O que vocês vão fazer com ela?
> __ Vamos tocar fogo! [...]
> [...] Eis que, parado em pleno sol, atado ainda à carroça, vi um cavalo.[...] O dono ali sentado à sombra . Moço __eu disse, depois de ir até lá e examinar com ar distraído o cavalo. __Não dá pra botar ele na sombra?
> __Precisa não [...] __Precisa sim. O pobrezinho está derretendo. O cavalo, orelhas pendentes, olhar baço, solão em cima. Eu, insistente.
> __Moço, é só puxar um pouquinho. __ Tá bom aí. __ E convicto, porque ele lida com esse cavalo há tanto tempo e sempre soube muito bem como se lida com cavalos e o que é bom para eles: __ Ele não se incomoda.
> __ Uma pausa. Depois, a certeza final __ Está acostumado. (COLASANTI, 2002, p. 11)

Nesse sentido, a ecocrítica está no fato de, ao se investigar uma obra literária, observar como se apresenta a relação entre humano e não-humano, isto é, do homem com os outros seres da terra e com os recursos naturais que, “em princípio”, seriam a garantia de suas vidas. Percebemos que a literatura vem trazendo cada vez mais fortemente esses aspectos, participando, assim, do contexto de uma nova visão de mundo, em que há a necessidade de preservação e cuidado com a natureza externa, por ela mesma, e pela preservação da espécie humana. A relação homem/natureza pelo olhar ecocrítico é percebida através do contexto natural em que o ser humano está inserido, dando um foco literoambiental, ou seja, observando as relações do homem com as dimensões da natureza: homem, animal, vegetal e mineral nas perspectivas política, social, cultural, fenomenológica, intelectual, que se revelam coletiva e individualmente.

Sendo assim, vemos que a obra de Guimarães Rosa, na época em que foi editada (1956) pode ser considerada também pioneira no sentido de trazer a relação homem/natureza e de mostrar a molestação ao meio ambiente, bem como a exploração dos recursos naturais, em tempos que o Brasil saia da condição de rural para urbano industrial e a exploração do sertão estava só começando. Por outro lado, Rosa coloca em GSV uma natureza viva, participante e independente, como quem quer mostrar que toda ação contra a natureza é criminosa como veremos adiante.

A ecocrítica, na verdade, faz parte de uma longa tradição literária. Muitos filósofos, poetas e escritores já trataram da natureza sem que houvesse para isso uma denominação. Cada observador, a sua maneira, tenta colocar em suas falas a percepção da natureza e a significação dela no mundo. A ecocrítica busca uma junção desses conhecimentos em prol da natureza e, para isso, busca um meio em que todos esses conhecimentos estejam presentes: o texto literário, que permite a incidência de várias visões numa concepção ecológica do mundo.

1.3 UMA PROPOSTA ECOCRÍTICA PARA *GRANDE SERTÃO: VEREDAS*

Como já foi colocado em parágrafos precedentes, a proposta do olhar ecocrítico é observar o homem a partir daquilo que ele entende como natureza, tentando observar suas concepções e ações em relação ao meio natural e sociocultural. Esse estado de entendimento, por um lado, tem evidenciado incontáveis questões na relação que o homem estabelece com a

natureza. Por outro, tem fomentado muitas reflexões sobre tais relações que, pontualmente, resultam em bons exemplos da relação meio natural e sociocultural. No entanto, é certo que favorece uma reflexão sobre atitudes humanas, inclusive colocando o homem frente aos imperativos do que considera não humano. É nesse cabedal de situações que encontramos as contribuições da ecocrítica.

Na perspectiva os personagens, em se tratando da prosa, são os sujeitos a serem observados dentro da realidade ficcional. Esse olhar analítico busca as concepções e percepções humanas sobre a natureza e vê o homem como aquele que está inserido num contexto mais amplo, no qual a participação humana é relativizada frente à complexa rede de enlaces ambientais que emitem mensagens e contém uma linguagem própria. Portanto, o homem não é o único dono e senhor da comunicação, a natureza também se comunica e se faz entender, a ponto de trazer esse homem de volta ao cerne de seu primitivismo, para que ele possa se conhecer melhor enquanto compreende as ações da natureza.

Nesse contexto, Riobaldo convida-nos para acompanhá-lo nas travessias pelo sertão enquanto vai se deixando revelar interiormente, através dos aspectos por ele ensejados no uso metafórico e simbólico da natureza externa. O GSV conduz o olhar do pesquisador para o espaço ambiente e para os seres da natureza, uma vez que o sertão oferecido por Rosa é "um ator central que faz tudo acontecer" (BRANDÃO, 2008, p. 17). Observamos o convívio do indivíduo com o espaço ambiente, a forma como pensa e age sobre esse espaço-natureza e sua relação com os outros seres, humanos e não-humanos, de modo que um se revele através do outro, como assevera Mônica Meyer (2008, p. 25):

> No que diz respeito à produção literária de João Guimarães Rosa, pode-se dizer que a natureza não se apresenta como um palco, cenário ou moldura onde se desenrola a ação, mas está dentro de cada personagem e cada um faz sua natureza. A narrativa é construída de modo que a realidade humana se entrelace com o mundo natural de tal forma que a identidade de cada um seja o resultado de uma relação de reciprocidade.

É a partir dessa relação de "naturezas" que se evidencia o eu do narrador e dos outros personagens, através do discurso narrativo. *Grande sertão: veredas* traz questionamentos de um eu que busca explicar o sentido e o propósito da vida humana, o que fazemos e como somos condicionados a estar no mundo. Do mesmo modo, coloca nesse contexto, todos os seres que constituem o ambiente, afetando-nos com o complexo dualismo de tudo que nos rodeia e de nós mesmos, à medida que procuramos encontrar a fronteira entre o que

entendemos por natureza “real” e esse algo inexplicável que cada um tem em si, ao qual damos o nome de natureza humana.

No “embate” entre as essências dos seres, o narrador rosiano mostra que a natureza que concebemos como real e física tem suas mutabilidades e contrariedades. Ele evidencia que o ser humano acompanha a natureza nesse processo, ao mostrar seus conflitos interiores e exemplificar o bem e o mal através do homem, do bicho e de outros seres da natureza, inclusive daquilo que consideramos como inanimado.

Nesse contexto, o nosso olhar vai à busca da representação da natureza na obra rosiana à medida que observa a dualidade através dos personagens e dos outros seres citados na obra. No caso dos personagens, analisando-os, tanto no contexto histórico-sociocultural quanto em sua complexa interioridade, patenteada pelos sentidos e pelos sentimentos descritos ou induzidos pelo narrador.

São as diversas maneiras de conhecer o mundo, os modos de vê-lo, concebê-lo e percebê-lo que estruturam e dão forma a um entendimento. Percebemos as coisas de modo sensível, inteligível, espiritual e sentimental. Esses aspectos ligam-se ao foco cultural pelo qual observamos o mundo, mas também abrange um contexto social e natural dos seres humanos sem desconsiderar, no entanto, as diferenças e o subjetivismo de cada um.

Propomos uma análise ecocrítica sobre a obra de Guimarães Rosa, focada em dois principais ângulos norteadores: a perspectiva fenomenológica e a histórico-sociocultural. Salientamos, no entanto, que do ponto de vista teórico-metodológico, não é propósito estabelecer uma fronteira entre esses olhares, para vê-los separadamente na obra. Ao contrário, procuramos analisar de forma que os aspectos fomentados por ambas as abordagens sejam acionados conjuntamente, na expectativa de poder contar, também, com outros matizes teórico-conceituais e, por estarem essas duas perspectivas, fundidas nas palavras do narrador personagem. Dessa forma, assim como a diversidade e os polos opostos unem-se para formar o todo humano e o espaço sertanejo, as análises apresentar-se-ão de forma que sejam percebidos os dois polos, pelos quais nosso olhar observa a obra dialeticamente, de forma conjuntiva e disjuntiva.

Nossa opção parte do princípio de que a perspectiva fenomenológica leva a observar, através do contexto ficcional, a percepção do sujeito sobre o meio ambiente e sua relação com a natureza, como ele transmite os sentidos e sentimentos através dos elementos naturais.

Dessa forma, nos conduzimos ao olhar do indivíduo, às suas sensações e sentimentos, que se revelam através das ações para com o espaço ambiente. A perspectiva sociocultural permite uma visão mais abrangente dos personagens, uma vez que remete o olhar investigativo, tanto ao passado quanto ao presente de uma realidade fictícia e, ao mesmo tempo, conduz o olhar crítico aos aspectos históricos e socioculturais.

Assim, seguindo os des-caminhos da dicotomia proposta por Rosa, nos encaminharemos em duas direções, a que nos leva ao interior do personagem, ou seja, ao subjetivismo humano e suas revelações muitas vezes postas através dos elementos da natureza; e a sociocultural, que abrange tempo, espaço, cultura e história. O GSV suscita uma dicotomia que remete à própria condição histórica que separa homem e natureza, humano e objeto, razão e emoção, corpo e alma, empirismo e ciência. Dessa forma, seguimos as oposições rosianas, observando até onde se separam esses polos e os pontos em que se encontram.

Contudo, para um melhor entendimento desses direcionamentos investigativos, propomos, a seguir, algumas ponderações teóricas sobre os mesmos, para que, no teor do conteúdo analisado, seja permitido ao leitor, perceber o afloramento dos sentidos e sentimentos suscitados metaforicamente e simbolicamente pelo narrador de GSV.

1.3.1 Sobre a percepção fenomenológica

Esclarecemos, em princípio, que a concepção fenomenológica aqui abordada nos leva a observar como o personagem percebe o ambiente em que está inserido e os elementos naturais que fazem parte desse ambiente.

É a partir do século XIX que se desenvolve a maioria das teorias, tanto de oposição quanto de aceitação da dualidade humana e, nesse contexto, nascem o Existencialismo e a Fenomenologia. O primeiro observa as formas de existência e a condição de ser do homem. Já a outra, explica as impressões do humano através da percepção, ou seja, da forma como ele percebe o mundo, numa fusão entre razão e sensibilidade, que permite ver o real e a revelação desta realidade através da sensibilidade que resulta na percepção das coisas. Esta percepção é expressa fenomenologicamente, dada a subjetividade do eu e o abstrativismo dos sentimentos.

A denominação fenomenologia remete-se, em princípio, ao pensamento do alemão Edmund Husserl, em seus estudos sobre a percepção intuitiva do homem sobre as coisas do mundo. As ideias de Husserl influenciaram outras correntes das filosofias contemporâneas como a Ontologia de Heidegger, o Existencialismo de Jean Paul Sartre e a linha de pensamento de Merleau-Ponty. Através dessas abordagens percebemos a contribuição da filosofia aos estudos literários, especialmente quando se observa a natureza como categoria de análise, tal qual diligenciamos nesta pesquisa.

De acordo com Husserl (2008), "A fenomenologia é a doutrina universal das essências, em que se integra a ciência da essência do conhecimento" (p. 20), sendo, assim, a "ciência do conhecimento". A maneira de tentar entender o processo do conhecimento de Husserl é, em parte, concernente à de Descartes ao admitir que, pelo menos de início, "não nos é permitido admitir conhecimento algum como conhecimento". Na filosofia cartesiana o pensamento só passaria a existir através da investigação, pois até então, seria mera percepção virtual de algo ou de uma situação.

Para Husserl a cogitação e o aprendizado das coisas são necessários ao entendimento, porque a cogitação é o primeiro dado absoluto, ou seja, a partir do momento em que há a cogitação sobre algo, esse algo vai ganhando significado, uma vez que essa atitude é intuitiva e imanente. Já o conceito racional que permeia as ciências objetivas da natureza, do espírito e da matemática é transcendente. Para o filósofo, é a intuição (*cogitatio*) que responde ou complementa o que a objetividade não finaliza, como ele mesmo assevera:

> Nas ciências objetivas existe a dúvida sobre a transcendência, consoante a seguinte questão: como pode o conhecimento ir além de si mesmo, como pode ele atingir um ser que não se encontra no âmbito da consciência? Esta dificuldade cessa no conhecimento intuitivo da *cogitatio* (2008, p. 22)

A palavra racionalizada não exprime completamente o fenômeno da percepção, daí a necessidade de expressão simbólica das coisas. Assim como Descartes diz que para se conhecer algo é preciso investiga-lo, pois, a princípio, não existe conhecimento, apenas a visão; Husserl observa que a fenomenologia é a forma de um primeiro sentido sobre as coisas, o conhecimento ainda puro, ingênuo, e só depois o *cogitare* traz o outro conhecimento. Assim, a fenomenologia expressa a percepção do sujeito sobre as coisas, traduzindo esse sentimento através de elementos reais. Nesse contexto, o conhecimento daquilo que vemos é o imanente incluso que "explica", por assim dizer, o que nenhuma ciência consegue explicar, porque é algo que sai do limite da objetividade e vai ao encontro das essencialidades (interna

e externa) de onde se revela a fenomenologia. Nesse sentido, é interessante observar as palavras husserlianas:

> O que eu quero é claridade, quero compreender a possibilidade deste aprender, isto é, se examino o seu sentido, quero ter diante dos meus olhos a essência da possibilidade de tal aprender, quero transformá-lo intuitivamente em dado. O ver não pode demonstrar-se; o cego que quer tornar-se vidente não consegue mediante demonstrações científicas; as teorias físicas e fisiológicas das cores não proporcionam nenhuma claridade intuitiva do sentido da cor tal como o tem quem vê. (2008, p. 23)

Husserl critica o conhecimento que não se baseia em ciências naturais e objetividades, porque todas as ciências são fenômenos de ciências. Os conhecimentos objetivos vêm depois do outro conhecimento intuitivo, porque este não pensa, não questiona, apenas sente, é o oposto da razão, no entanto, questiona pelo fato de cogitar o que vê. Seu sentido só é completo com a sensação causada pelo que é visto. Esse conhecimento autônomo é imanente e sem explicações científicas, precisa da redução fenomenológica. Esta redução, segundo ele:

> Não é exclusão do verdadeiramente transcendente (por ex., no sentido empírico-psicológico), mas exclusão do transcendente em geral como de uma existência a admitir, isto é, de tudo que não dado evidente no sentido genuíno, dado absoluto do ver puro. Mas, naturalmente, mantém-se tudo que dissemos: ficam excluídas e aceitam-se só como <fenômenos> as vigências ou as realidades, etc. derivadas nas ciências por indução ou dedução a partir de hipóteses, fatos ou axiomas; e fica igualmente em suspenso todo o recurso a qualquer <saber>, a qualquer <conhecimento>: a investigação deve manter-se no puro ver [...] e na investigação das essências. (2008, p. 27)

Husserl coloca os graus de evidência em que se revela o conhecimento e propõe o primeiro grau, em que se encontram dois conhecimentos, o imanente incluso e o transcendente. O primeiro é intuitivo e o outro, racional-objetivo. Se por um lado o segundo é entendido como explicação de algo, o imanente incluso é crítico do próprio conhecimento pela cogitação do que se apresenta aos olhos, é revelado a partir do interior do indivíduo e não se deduz em si mesmo. No segundo grau posto pelo filósofo, o conhecimento é visto como puro (reduzido), o homem no mundo e sua percepção sobre ele:

> Damos esse passo em ligação com uma consideração de Descartes acerca da percepção clara e distinta. A <existência> da *cogitatio* é garantida pelo absoluto dar-se em si mesma, pelo seu caráter de dado na pura evidência. Sempre que temos evidência pura, puro intuir e aprender de uma objetividade, diretamente e em si mesma, temos então os mesmos direitos, a mesma inquestionabilidade. (2008, p. 26)

Husserl observa que o fato de perceber, de ver, olhar e sentir as coisas é a "objetividade da essência". Dessa forma, vai se constatando a delimitação da fenomenologia, em que o conhecimento é investigação a partir do "puro ver", no campo absoluto de si mesmo. Sobre essas questões, Husserl faz a seguinte afirmação:

> Deus e as multiplicidades matemáticas e todas as objetividades científicas; conhecimentos que, portanto, não são dependentes de todas as coisas, valem o que valem, quer a respeito deles se seja céptico ou não. Tudo isso, portanto, se mantém. Porém o fundamento de tudo é a capacitação do sentido do dado absoluto, da absoluta claridade de estar dado, que exclui toda a dúvida que tenha sentido; numa palavra: a capacitação do sentido da evidência absolutamente intuitiva, que a se mesma se apreende. (2008, p. 27)

Percebe-se que o fenomenológico ocorre a partir da percepção. O olhar para as coisas provoca uma "impressão" que o indivíduo revela fenomenologicamente. A partir desse olhar, algo essencialmente indizível se encontra com o algo real e surge uma forma de revelar esse encontro de essências. Nesse contexto, são geralmente os elementos naturais que complementam o indizível que a própria natureza externa causa no indivíduo.

Esses aspectos também são observados nas ideias de Bachelard (2002) no sentido que ele emprega no que chama de "imaginação formal e imaginação material: "É necessário que uma causa sentimental; uma causa do coração se torne uma causa formal para que a obra tenha a variedade do verbo, a vida cambiante da luz" (p, 1-2).

Bachelard enfatiza que essas duas forças imaginantes caminham juntas e estão próximas do devaneio, que guarda uma densidade, uma lentidão que só a poesia traduziria. Nesse contexto, as imaginações expressas por Riobaldo se aproximam da poesia. O narrador, numa linguagem "especial" revela seus sentimentos, suas impressões, seu olhar para o mundo através dos elementos da natureza externa, que seriam os aspectos formais e chegam ao entendimento do interlocutor, corroborando as ideias de Bachelard quando diz que:

> Toda obra poética que mergulha muito profundamente no germe do ser para encontrar a sólida constância e a bela monotonia da matéria, toda obra poética que adquire suas forças na ação vigilante de uma causa substancial deve, mesmo assim, florescer, adornar-se. Deve acolher para a primeira sedução do leitor, as exuberâncias da beleza formal. (2002, p. 2).

Algumas colocações de Riobaldo revelam a fusão das condições imaginantes: "A lua já estava muito deduzida, o morro e o mato misturados". (GSV, 2006, p. 560). "Só no cruzo dos meus cavaleiros, amontados enchendo o povoado de Saco-de-campo, como abelhas na

umburana” (p, 561) [...] “Mas o campo esparramava muito vagalume” (p, 575). É possível observar, na intenção discursiva de Riobaldo, a fala de Bachelard (2002) de que, por trás das imagens que se mostram, estão as imagens que se ocutam e a raiz da força imaginante, pois é na essência da matéria que florescem as flores imaginativas. Nesse contexto, o autor afirma que: “Sonha-se antes de contemplar. Antes de ser um espetáculo consciente, toda paisagem é uma experiência onírica. É se olharmos com uma paixão estética as paisagens que vimos antes em sonho”. (2002, p. 5)

Bachalard mostra que os elementos naturais conduzem aos instintos reveladores do interior humano, no sentido de trazer à tona as impressões que racionalmente não somos capazes de dizer, porém observa que esta racionalidade trabalha em conjunto com a imaginação para dizer o homem em sua individualidade uma vez que, para o autor, o indivíduo é a “soma de suas impressões singulares”.

Ao se deparar com o horizonte e o encontro do céu com o mar, por exemplo, há uma impressão diferente em cada sujeito que vê essa imagem. A sensação que se revela sem apoio científico, mas apenas no puro ver, é incapaz de se revelar em palavras cientificamente objetivas. É a redução fenomenológica, muitas vezes expressa pelo encontro entre o objeto real e a essência do ser, que vai explicar essa sensação. Consoante a esse pensamento, Alfredo Bosi (2004, p. 20) diz que: “A imagem é o modo da presença que tende a suprir o contato direto e a manter, juntas, a realidade do objeto em si e a sua existência em nós. O ato de ver apanha não só a aparência da coisa, mas alguma relação entre nós e essa aparência: primeiro e fatal intervalo”.

Esse primeiro intervalo seria a impressão, o sentido, o sentimento, ou seja, todo o conteúdo subjetivo provocado pelo que se vê. Do mesmo modo, somos incitados também pelo que ouvimos. Uma música, por exemplo, pode trazer imagens, sentimentos e aguçar nossos sentidos de inúmeras formas, sem, no entanto, podermos expressar esse algo que nos toma, a não ser por meio da poesia, de forma metafórica ou simbólica.

Em *Grande sertão: veredas*, Riobaldo afirma: “Diadorim é minha neblina”. Ele expressa, através de um elemento real da natureza (a neblina), o mistério que Diadorim representa e o sentimento que causa em seu ser, uma vez que o conhecimento real da neblina é entendível e dizível pelas palavras, mas o sentimento dele não. Essas premissas são sustentadas pelo próprio Husserl quando diz: “O fundamento de tudo é a captação do sentido

do dado absoluto, da absoluta claridade do estar dado que exclui toda dúvida que tenha sentido uma palavra: a capacitação do sentido e a evidência absolutamente intuitiva que a si mesma se apreende". (2008, p. 27)

A neblina, nesse contexto, é a palavra intuitivamente pronunciada que dá sentido e revela o sentimento de Riobaldo em relação a Diadorim. Portanto, é o olhar de Riobaldo, a percepção dele em relação a Diadorim que se evidencia na neblina, pois, para os outros, Diadorim é simplesmente um jagunço, porque os outros não viam Diadorim com o mesmo olhar que Riobaldo, o olhar dele é carregado de sentimento e este não se explica, a não ser através da comparação com o real. Dessa forma, é a essência do eu (impressão, sentido) se encontrando com a essência do real (representação), ou seja, é a redução fenomenológica. Essa perspectiva se revela nas palavras de Husserl quando diz:

> Seguindo os motivos da experiência inferimos o não experimentado a partir do diretamente experimentado (do percepcionado e do recordado), generalizamos e logo de novo transferimos o conhecimento universal para os casos singulares ou deduzimos, no pensamento analítico, novas generalidades a partir de conhecimentos universais. (2008, p. 37-38)

Husserl descortina a fenomenologia através do que ele chama de ciência natural e ciência filosófica. A primeira, de ação intuitiva, age pela percepção que, segundo ele, ocorre da seguinte forma:

> Na percepção está obviamente diante dos nossos olhos uma coisa; está ai no meio das outras coisas vivas e mortas, animadas e inanimadas, portanto no meio de um mundo que, em parte, como as coisas singulares, cai sob a percepção e, em parte, está também dado no nexo da recordação, e se estende a partir daí até ao indeterminado e ao desconhecido (p. 37)

A condição de indeterminado e desconhecido é o que ocorre interiormente ao sujeito e que não se exprime. Desse modo, cada sujeito encontra modos de expressão para esse não-dito interior, através do que é exteriormente conhecido. Sendo assim, a fenomenologia se apresenta como um conhecimento básico, o princípio do conhecimento, através de uma ação cognitiva do sujeito, uma vez que:

> Se abstrairmos das metas metafísicas da crítica do conhecimento, atendendo-nos apenas à sua tarefa de elucidar a essência do conhecimento e da objetividade cognitiva, ela é então fenomenologia do conhecimento e da objetividade cognitiva e constitui o fragmento primeiro e básico da fenomenologia geral. (HUSSERL, 2008, p. 44)

A dedução fenomenológica é ciência natural que nasce a partir "de uma atitude intelectual especificamente filosófica, o método especificamente filosófico" (p. 44). Nesse sentido, Husserl mostra o processo de ocorrência da fenomenologia, colocando, primeiro, a atitude espiritual-natural em relação à crítica do conhecimento, a qual é ignorada pela primeira. Ele posiciona as naturezas física, psíquica e espiritual, juntamente com todas as outras ciências da objetividade, para extrair aquilo que ele chama de crítica do conhecimento, que se estabelece a partir da cogitação pela percepção:

> Sempre que percepciono, represento, julgo, raciono, seja qual for a certeza ou a incerteza, objetividade ou inexistência de objeto destes actos, é absolutamente claro e certo, em relação a percepção, que percepciono isto e aquilo e, relativamente ao juízo, que julgo isto e aquilo (HUSSERL, 2008, p. 52)

Para o filósofo, a percepção é o princípio do conhecimento, a partir do fato de que ele concebe o sentido perceptivo como a fatalidade da existência e intelectualidade do indivíduo, que se relativiza perante os outros indivíduos, ou seja, há uma unicidade perceptiva, uma identidade na percepção revelada nas diferentes formas de perceber as coisas.

Em GSV, Riobaldo tinha uma percepção da natureza externa até que Diadorim o fez vê-la com outros olhos. Por outro lado, Riobaldo durante a narração, deixa expressa sua percepção de espaço, revelando um interior que vê o exterior e tenta exprimir o que transcende interiormente:

> De tarde como estava sendo, esfriava um pouco, por pejo de vento – o que vem da serra do Espinhaço - um vento com todas as almas. Arrepio que fuxicava as folhagens ali, e ia, lá adiante longe, na baixada do rio [...] O senhor vê: remoo de vento nas palmas dos buritis todos quando é ameaço de tempestade. Alguém esquece isso? O vento é verde. Aí no intervalo o senhor pega o silêncio põe no colo. Eu sou de onde eu nasci. Sou de outros lugares. (GSV, 1984, p. 222)

As palavras de Riobaldo seriam comuns a todas as pessoas que vissem um pé de vento prenunciando uma tempestade, não fosse a forma de ele perceber, sentir e expressar: "um vento com todas as almas". A forma como ele vê esse vento torna necessário o uso de algo do conhecimento universal: alma, para que possa expressar sua percepção sobre o vento por ele personalizado. As folhagens, ao serem levadas pelo vento, transmitem um barulho também personificado pelo narrador. Depois, a forma como ele vê o vento espalhando as folhas dos buritis que, ao juntarem-se umas com as outras se tornam uma só, como se escondessem

aquilo que as anima: o vento, que o narrador diz ser verde. Através do vocábulo “verde” ele concretiza a percepção sobre a imagem vista.

Portanto, não é só o fato de o vento balançar as folhas que se observa, mas a percepção do eu que vê esse fato e o revela de forma incomum a outros indivíduos que apenas veriam as folhas sendo mobilizadas pelo vento. Riobaldo usa a cor da folhagem para traduzir o que ele “sente” interiormente ao ver o fato, e para que seu interlocutor possa entender o que ele quer dizer. Assim, a linguagem verbal cria seus próprios argumentos para expressar o sentir. Pode-se dizer que: “a matéria verbal se enlaça com a matéria significada por meio de uma série de articulações fônicas que compõem um código novo, a linguagem” (BOSI, 2004, p. 29).

Esses aspectos são claros nas palavras de Husserl quando observa que: “No ato de ver o fenômeno puro, o objeto não está fora do conhecimento, fora da consciência e, ao mesmo tempo está, dado no sentido da absoluta autopresentação de algo puramente intuído” (2008, p. 67). Assim, o fenômeno é lógico, é um conhecimento intuitivo, mas não é inconsciente. É como um conhecimento primitivo que é alicerce de outro, baseado na objetividade científica, como em uma escala: “ver, sentir, cogitar, expressar e só depois analisar”.

A percepção, segundo Husserl (2008), não é psicológica, mas algo do interior humano, é uma expressão de sentido natural, é o conteúdo sensitivo em ação. De acordo com João Ribeiro Júnior, em *Fenomenologia* (1991), a perspectiva husserliana de certa rejeição psicológica se deve ao fato de, no final do século XIX, a psicologia ter alcançado grande prestígio e ser base de explicação para a teoria do conhecimento e da lógica. A própria filosofia se rendia a esse contexto que também alcançava as áreas da ética e da estética.

A realidade é percebida, mas o que é o conhecimento dessa realidade? Seria esse o objetivo geral da fenomenologia, descobrir caminhos para chegar à expressão da realidade. Essa realidade poderia estar na expressão, em palavras, daquilo que a imagem fomenta no indivíduo, uma vez que, de acordo com Bosi (2004) “a palavra busca a imagem”. Assim, seria uma verdade sem a idealização, mas pelo sentir do que se apresenta aos olhos. É uma questão lógica e real cogitada. Nesse sentido, Reinaldo da Silva Júnior (2008, p. 06) observa que:

> Antes de Husserl desenvolver o princípio fenomenológico, o que se via eram axiomas e conceitos construídos ou a partir de uma lógica naturalista ou por uma lógica psicológica, como se sujeito e objeto, ideia e sentido, razão e intuição, mundo natural e mundo espiritual fossem realidades completamente distintas e incomunicáveis, ou os conhecimentos e se apegava a uma ou à outra na tentativa de compreender a lógica da existência.

A ideia de Reinaldo Silva sobre a proposta de Husserl, em relação à psicologia na época, corrobora com a de João Ribeiro (1991), para o qual Husserl coloca o princípio fenomenológico como algo que "ensina como conseguir a vivência da realidade, através da descrição do fenômeno que a experiência nos oferece, para chegar a sua essência." (1991, p 16). Nesse sentido, se pode dizer que: "o fenômeno absoluto, a cogitação reduzida não vale para nós como absoluto dar-se em si mesmo por ser uma singularidade, mas porque revela precisamente como auto representação absoluta ao puro olhar, após a redução fenomenológica". (HUSSERL, 2008, p. 83)

Assim, o olhar capta o que se apresenta e o modo como se olha provoca a redução fenomenológica, que pode se expressar de várias formas e, uma delas, é a metáfora através da natureza externa real e de sentido universal, que revela uma essência subjetiva e única para cada um. A impressão que se tem de um objeto pode ser temporária, imediata em cada momento, podendo mudar também entre o passado e o presente, o que evidencia a condição mutável do ser humano.

Dessa forma, as coisas e objetos podem sofrer ou não alteração, mas o olhar para elas nunca será o mesmo, por isso há uma transitoriedade do real, tanto por adventos reais (naturais ou não) quanto pela percepção do sujeito, porque: "No simples fantasiar de uma cor, a existência, que coloca a cor como realidade no tempo, fica de fora de questão". (HUSSERL, 2008, p. 98). Isso significa que os dados imanentes, essenciais, não são estáticos na consciência como se ela fosse um cofre, mas:

> Se exibem respectivamente em algo assim como fenômenos, em fenômenos que não são eles próprios os objetos nem contêm como ingredientes os objetos; fenômenos que em sua mutável e muito notável estrutura, criam de certo modo os objetos para o eu na medida em que precisamente se requerem fenômenos de tal índole e tal formação para que exista o que se chama um 'dado'. (p. 100)

Nesse caso, vemos que a percepção é temporal e revelada fenomenologicamente pela forma como o eu pode expressar o interior através do objeto externo, numa fusão de imanências que unifica o individual e o universal para exprimir o sentimento causado pelo olhar.

Jean-François Lyotard, no livro *A fenomenologia* (2008), diz que o sentido dela "só é determinável se se abordar a partir de dentro" (p. 07). O autor discute a filosofia de Husserl perante outros questionamentos como a metafísica e a filosofia cartesiana e traz

posicionamentos de outros filósofos a respeito. Ele reafirma a posição husserliana de, através da fenomenologia, ver onde o conhecimento científico se apoia. Para Lyotard, a fenomenologia significa o estudo dos fenômenos, isto é:

> Daquilo que aparece à consciência, daquilo que é dado. Trata-se de explorar este dado, a própria coisa que se percebe, em que se pousa, de que se fala, evitando forjar hipóteses, tanto sobre o laço que une o fenômeno ao ser de que é fenômeno, como sob o laço que une o eu para quem é fenômeno. (2008, p. 09).

Vê-se, então, que a realidade objetiva, como se nos apresenta, desenha-se pela meditação fenomenológica que, ensejada pelo sentir, busca evidenciar-se sem explicação científica, mas gera, de certo modo, um já conhecimento que, para Husserl, é intuitivo. De acordo com a visão de Lyotard, a essência do ser, revelada sobre o objeto visto, é única para quem se apresenta a coisa vista, porque não é a razão que a vê, mas a intuição que a sente e cogita sendo "aquilo que a própria coisa se me revelou uma doação originária" (2008, p. 19).

Lyotard observa que Husserl colocava em questão o próprio conhecimento em si, "não para construir uma teoria a seu respeito, mas para fundar mais radicalmente o saber eidético radical" (2008, p. 24). Isto se deve à conscientização husserliana da correlação do Eu e do objeto. Nesse contexto, Lyotard afirma que a redução fenomenológica proposta por Husserl, "Tem em geral por objeto toda transcendência (o todo em si)" (p. 26).

João Ribeiro Junior (1991) tenta esclarecer o que é e com que objetivo se manifesta o pensamento husserliano e conceituar alguns termos usados nas expressões da filosofia de Husserl. Para Ribeiro Junior, a fenomenologia "é uma prática científica nascida da reflexão sobre a crise das ciências" (p. 21), ou seja, é o questionamento do conhecimento pela descrição ou cogitação dos fenômenos.

O autor observa que o objeto não é coisa concreta, mas é coisa enquanto está presente na consciência, podendo ser real, fantástica ou ideal. Ribeiro esclarece que a fenomenologia pode ser: "a direção do nosso olhar se voltando das realidades experimentadas, pois [...] pretende apenas penetrar na essência, no veio das coisas" (1991, p. 24-27). É possível perceber esses aspectos em GSV: "A gente se encostava no frio, escutava o orvalho, o mato cheio de cheiroso, estalando estrelas, o deduzir dos grilos e a cavalhada a peso" (1984, p. 91)

Riobaldo fala de uma forma que causa estranhamento, a maneira como ele vê as coisas na natureza é como se estivesse tirando delas a essência: "encostava no frio", "cheio de

Cheiroso", "escutava o orvalho". É evidente a primariedade do conhecimento intuitivo, mas, ao mesmo tempo, existe uma logicidade no que ele diz, que mostra a condição cogitativa do que é visto. É como se o narrador provocasse o seu interlocutor, questionando o conhecimento do conhecimento, ou seja, o real e o conhecido que são os elementos frio e orvalho e o modo como eles se apresentam, explicados através de um conhecimento sensitivo que questiona e ignora o outro conhecimento investigativo.

Ao se referir às características da fenomenologia, Ribeiro Junior diz que: "é uma ciência intuitiva porque tenta apreender a essência das coisas. Não parte dos fatos, mas das idealidades inteligíveis de significados puros." (1991, p. 39) Fato que também se vê nas palavras do narrador rosiano quando diz: "Mas até hoje eu represento em meus olhos aquela hora, tudo tão bom; e, o que é, é saudade" (1984, p. 91). Percebe-se que é a natureza que provoca a memória do narrador de forma positiva.

Ao se reportar ao método fenomenológico, Ribeiro enfatiza que a fenomenologia "busca produzir em nós, imagens; refletir sobre estas imagens, descrevê-las, isto é, tentar determinar e classificar seus carácteres distintivos" (1991, p. 43). Esses aspectos se evidenciam no discurso de Riobaldo, especialmente ao se referir a Diadorim: "Olhei bem para ele, de carne e osso; eu carecia de olhar até gastar a imagem falsa do outro Diadorim, que eu tinha inventado" (1984, p. 223).

Para Ribeiro Junior, a redução fenomenológica defendida por Husserl não nega o mundo real nem duvida da sua existência, "mas suspende o juízo sobre ele" (1991, p, 47). Assim, vemos que a redução fenomenológica não suprime o real apenas o coloca, como já enfatizava Husserl, entre parênteses. A forma como Riobaldo descreve Diadorim em várias situações e formas diferenciadas, leva-nos a perceber a Noesis e a Noemia propostas por Husserl, uma vez que, de acordo com Ribeiro Junior:

> A *noesis* é a tividade da consciência. É o aspecto subjetivo da experiência vivida, constituído por todos os atos de compreensão que visam apreender o objeto como: o perceber, o lembrar, o imaginar. Já o *noemia* é a descrição das diversas maneiras como o objeto se mostra quando é intencionado. (1991, p. 55-56)

A cada momento Riobaldo se refere a Diadorim de formas diferentes, em cada situação ele percebe algo de único que não consegue explicar, por isso ele está sempre a traduzi-lo, através dos elementos naturais: "Naqueles olhos e tanto, de Diadorim, o verde

mudava sempre, como água de todos os rios em seus lugares ensombrados" (GSV, 1984, p. 221). Os lugares ensombrados são vistos amedrontadores, misteriosos e é esse sentimento do narrador em relação ao amigo que se evidencia durante toda narrativa. Percebe-se que todas as situações em que Riobaldo tenta expressar sua percepção sobre algo ou sobre alguém, o faz através dos elementos da natureza.

Partindo da teoria husserliana e das reflexões a respeito dela, percebe-se que o mundo é percebido pelos dois sentidos: razão e sensibilidade, uma interferindo na outra, sendo, a primeira, perceptiva do factual real e a segunda percebe a essência existente em cada coisa, num encontro de subjetividades. Nessa perspectiva, Huberto Rohden (2008) infere que é possível observar que a capacidade inteligível dá ao homem a condição de correlação entre as coisas, é como se cada porção (razão e sensibilidade) tivesse uma função. A primeira reúne o todo pela relação das unidades e a segunda vê a pluralidade sem fragmentá-la. Esse fenômeno pode ser percebido quando usamos o exemplo da árvore: a razão faz a relação semente-árvore, já o sentido, percebe a 'ação' da árvore e os efeitos sensíveis que ela provoca, como a sensação de alívio pela sombra.

Rohden observa que o homem vê o mundo conforme a aparência das coisas, enquanto que a realidade é lida pelo *noumeron* (do grego *nous* = mente). A forma como ela atinge a parte sensível é, segundo o autor, a aparência periférica, também chamada de fenômenos (do grego phai-nomai = aparecer). Dessa forma, o humano vê o mundo através da fusão de capacidades perceptivas: racional e fenomenológica.

Rohden afirma ainda que: "Os sentidos percebem e a inteligência concebe" (2008, p. 25). Sendo assim, a inteligência se preocupa com o entendimento da existência de cada coisa a partir das unidades que a formam, enquanto que o sentido se preocupa em "aproveitar" as sensações causadas pela a aparência. Sensações que são externalizadas, muitas vezes, pelo contexto natural, quando há uma coincidência de sentidos entre o que está no interior do humano e a sensação causada pelo contexto natural.

Na narrativa de Riobaldo é possível observar essa relação em várias ocasiões apresentadas pelo narrador: "O chapadão é sozinho – a largueza. O sol. O céu de não se querer ver. O verde carteado do grameal. As duras areias. As arvorezinhas ruim-inhas de minhas. A diversos que passam abandoados de araras – araral – conversantes." [...] (GSV, 2006, p. 313)

Para o narrador não há um pensamento científico que prove o que ele vê ou sente, ele expressa conforme sua percepção naquele momento, é o fluxo da consciência que comanda o que ele diz nesse momento. Ele vai brincando com as palavras no intuito de dar o sentido que ele quer às coisas que ele ver e o que sente ao vê-las. Esteticamente, a forma e o conteúdo se encontram em cumplicidade, como se pode ver na palavra - largueza, separada por um travessão, como se desse o sentido da largueza e 'solidão' do chapadão (lugar ermo).

Durante suas andanças pelo sertão, nada passa despercebido por Riobaldo, ele mostra cada coisa, cada sensação, deixando evidente a atitude cogitativa do indivíduo, observada por Husserl, em relação ao que vê. Voltando a 'histórica' frase do narrador: "Diadorim é minha neblina", Riobaldo não está preocupado em saber o que é a neblina, mas o efeito que esta causa, conforme sua percepção em relação a Diadorim. Cabe ao crítico literário observar essa relação feita a partir da percepção humana sobre a natureza e colocada na forma de símile.

Para Rohden (2008), a realidade tem inúmeras formas de manifestar-se e essas formas seriam os fenômenos, portanto, os efeitos da realidade. Nesse aspecto, a teoria husserliana vê como esses efeitos são percebidos já que, segundo ele, é a partir da percepção que o humano se relaciona com a realidade, uma vez que é a primeira forma de conhecimento. Olhando para os fatores que fundamentam a perspectiva desse pensador, se pode ver que o cerne da teoria de Husserl encontra-se com a perspectiva de Halph Waldo Emerson em *Nature*, quando ele afirma:

> Os gregos antigos chamavam o mundo (kosmos), beleza. Tal é a constituição de todas as coisas, ou como é o poder plástico do olho humano, que as formas primárias como o céu, a montanha, a árvore, o animal dar-nos um prazer em si e para si; um prazer decorrente do esquema: cor, movimento, agrupamento e isso é possível devido ao olhar. O olho é o melhor dos artistas. (Emerson, 1836, p. 4)

Emerson, assim como Husserl, observa que uma das condições do conhecimento vem pelo olhar. Porém, é importante ressaltar que há uma percepção coletiva para aquilo que a natureza oferece e é inerente a qualquer indivíduo, ou seja, o conhecimento universal. Há, também, a sensação que a percepção causa em cada indivíduo, e é essa percepção que será expressa, no caso desta pesquisa, no texto narrativo.

Em GSV, sabemos, através do narrador, que o contexto natural em que todos os jagunços viviam não era percebido por eles como o era por Diadorim, com quem Riobaldo 'aprende' a ver a natureza: "Aquela visão dos pássaros, aquele assunto de Deus, Diadorim era

quem tinha me ensinado.” (GSV, 2006, p. 189) O jagunço passa a ver as coisas com o olhar sensível e aproveitar o que vê. Riobaldo é um brincante com as palavras enquanto interpreta os ambientes.

Os fenômenos são mutáveis, porque o homem é um ser mutante e a realidade também o é, quer seja por intermédio dos adventos naturais, quer seja pela interferência humana. Assim, a realidade é única, mas sofre transformações ‘faciais’, através do tempo, tanto pelo processo natural quanto pela ação do homem, e a percepção acompanha essa mutação fenomenológica. Esses aspectos são estudados por Milton Santos:

> Ao papel que o mundo natural é representado pela diversificação da natureza, propomos comparar o papel que, no mundo histórico é representado pela divisão do trabalho. Este, movido pela produção, atribui a cada movimento um novo conteúdo e uma nova função aos lugares. Assim o mundo humano se renova e diversifica, isto é, reencontra sua identidade e a sua unidade enquanto seus aspectos se tornam outros. (2006, p. 131)

Para Santos, a presença do homem já é uma espécie de diversificação da natureza. Isso mostra que ele vê o homem incluso no processo natural. Já a percepção é variável, uma vez que se submete ao tempo, ao espaço, às classes sociais, às diferenças culturais, ao grupal e ao individual. Dessa forma, a realidade é relativamente estabilizada, principalmente pelo estado de direito e pelas tradições culturais, mas não é estática, sempre foi vista pela filosofia antiga como móvel. Segundo Rohden, ela é uma força energética, o que se constata na ciência moderna: “energia, dinâmica em atividade” (2008, p. 37). Daí a aproximação feita por Fritjof Capra (2006) entre a física moderna, a visão oriental e dos antigos gregos sobre o mundo.

A fenomenologia parte do princípio de que aquilo que atinge o homem através dos sentidos e das sensações, muitas vezes não é possível ser traduzido pelas palavras e é essa forma de sentimento que contribui para o conhecimento fenomenológico ser interpretado pela metáfora e pela relação comparativa que o homem faz de si com as coisas materiais, sobretudo com a natureza externa. Esse aspecto é mostrado por Riobaldo diversas vezes, como se vê no momento em que ele, na sua inquietação sentimental, faz alguns versos e depois faz o seguinte comentário:

> Nem eles me deram refrigério. Acho que porque eu mesmo tinha inventado o inteiro deles. A virtude que tivessem de ter, deu de se recolher de novo em mim, a modo que o truso dum gado mal saído, que em sustos se revolta para o curral, e na estreitez da porteira embola e rela [...]. (GSV, 2006, p. 318)

Riobaldo tenta traduzir sua inquietação, seus sentimentos incontroláveis e incompreensíveis e, para isso, busca no seu ambiente uma forma de explicá-los. É interessante observar que, à medida que ele traduz esse sentimento, a partir do comportamento dos elementos da natureza, no caso, o criatório do gado bovino, ele também deixa evidenciar sua identidade cultural, uma vez que os seres por ele invocados são partes da vida do sertão.

Ainda no contexto fenomenológico, Merleau-Ponty, um dos filósofos contemporâneos mais influenciados por Husserl, mostra que o existir humano se realiza, também, na condição perceptiva e conceitua a fenomenologia da seguinte forma:

> É uma filosofia transcendental que coloca em suspenso, para compreendê-las, as afirmações da atitude natural, mas é também uma filosofia para a qual o mundo já está sempre "ali", antes da reflexão, como uma presença inalienável, e cujo esforço todo consiste em reencontrar este contato ingênuo com o mundo, para dar-lhe enfim um estatuto filosófico. É a ambição de uma filosofia que seja uma “ciência exata", mas é também um relato do espaço, do tempo e do mundo "vividos". (1999, p. 01)

A perspectiva pontyniana baseia-se no fato de que é a apreensão do humano sobre o mundo que possibilita suas ações e consequentemente, sua compreensão como conhecimento: “Tudo aquilo que sei do mundo, mesmo por ciência, eu o sei a partir de uma visão minha ou de uma experiência do mundo sem a qual os símbolos da ciência não poderiam dizer nada”. (PONTY, 1999, p. 03).

Cada coisa com que o humano entra em contato lhe confere uma sensação que pode ser positiva ou negativa, essas sensações são diferentes entre as pessoas. A forma como percebemos o meio ambiente é variável, segundo o sujeito que o percebe em virtude de sua carga social e cultural. Assim como a luz do sol, ao argentar as águas do mar, pode fazer alguém chorar de alegria só pelo fato de vê-la, pode passar despercebida aos olhos de outros.

Assim, a forma como os elementos da natureza se apresentam depende da sensação perceptiva de cada um, que vai dar a eles um determinado valor. Nesse sentido: ”Construímos a percepção com o percebido. E, como o próprio percebido só é evidente e acessível através da percepção, não compreendemos finalmente nem um nem outro” (MERLEAU-PONTY, 2011, p. 42). O filósofo deixa evidente que o fenômeno perceptivo está na dualidade do real (corpo) e da sensação (espírito). Como se vê nas palavras dele:

> A significação do percebido é apenas uma constelação de imagens que começam aparecer sem razão. As imagens ou as sensações mais simples são, em última análise, tudo que existe para se compreender nas palavras, os conceitos são uma maneira complicada de designá-las e, como elas mesmas são impressões indizíveis, compreender é uma impostura ou uma ilusão, o conhecimento nunca tem domínio sobre os objetos, que se ocasionam um ao outro, e o espírito funciona como uma máquina de calcular que não sabe por que seus resultados são verdadeiros. (2011, p. 38)

Fica clara, nesse contexto, a autonomia dos objetos em relação ao entendível sobre eles. A razão fatual nos dá um entendimento e a sensação provoca o sentimento que interfere nesse entendimento e, consequentemente, nas ações dos indivíduos sobre tais objetos. Através do texto literário captamos a percepção do personagem diante do seu mundo. Nesse contexto, André Dartigues (1973) discute a base das ideias de Husserl e observa a percepção fenomenológica da seguinte forma:

> Ora, a análise intencional, nós vimos, a distinguir entre sujeito e objeto, ou consciência e mundo, uma correlação mais original que a dualidade sujeito-objeto e sua tradução em interior-exterior, já que é no próprio interior da correlação que se opera a separação entre interior e exterior. Mas o acesso a essa dimensão primordial só é possível se a consciência efetua uma verdadeira conversão, isto é, se ela suspende sua crença na realidade do mundo exterior para se colocar, ela mesma, como consciência transcendental, condição de aparição desse mundo e doadora de seu sentido. Está aí uma nova atitude que Husserl chamará de atitude fenomenológica. (1973, p.27)

Assim, a fenomenologia se evidencia a partir do momento que a dualidade humana se 'reconfigura' em evidências racionais e sentimentais e quando estas se revelam. Reportamo-nos ao GSV e encontramos Riobaldo em algumas dessas situações: "O Reinaldo era Diadorim _ Mas Diadorim era um sentimento meu"; "Um sentir é do sentinte, mas outro é o do sentidor [...]"O sol. O céu de não se querer ver. O verde carteado do grameal [...]" (1984, p. 239-240).

Dessa forma, não é a literatura em si que se expressa ou se encontra com o subjetivismo interior, mas a literalidade estética. Todas as atitudes dos humanos com relação à natureza e tudo que existe é reflexo da percepção humana. Percepção essa que atribui valores a tudo que está ao alcance factual, sentimental ou no imaginário do indivíduo e é esse contexto que percebemos entre Riobaldo e tudo que o rodeia.

Observa-se assim, que toda atitude humana tem um princípio primário, que é a sua forma de apreender o mundo. Em princípio está a percepção, depois vem a análise, indução, dedução e conclusão e outras formas de expressão cognitiva. Segundo esse raciocínio, se pode

dizer que o homem se conhece a partir do que observa, ou seja, do que percebe e da forma como percebe. É essa maneira de perceber que evidencia a subjetividade do sujeito, seja individual ou coletiva e, é nesse contexto perceptivo que reside a fenomenologia.

Para Merleau-Ponty (2011), tudo que se apresenta para nós é a partir de um determinado sentido. O som, o cheiro, a paisagem, o contato com o que tocamos e o que tudo isso juntos provoca dentro de nós são sensações cujos significados não são determinados a priori, porque não existe um termo que seja capaz de transcrever claramente a embolia sentimental do ser. Ao olharmos um animal, a sensação pode ser prazerosa para uns e repugnante para outros, ou até indiferente. O mesmo acontece em relação à planta ou a outro ser humano e até às coisas inanimadas.

Todas as sensações que nomeamos como angústia, amor, desejo, indiferença, alegria, entre outras, são indizíveis, a não ser pelo próprio termo que as nomeia, uma vez que: "Eu sentirei na exata medida em que coincido com o sentido, em que ele deixa de estar situado no mundo objetivo e em que não me significa nada" (PONTY, 1999, p. 23). Desse modo, a fenomenologia é algo inerente ao ser humano, porque perceber é um aspecto próprio da natureza humana e essa percepção vem carregada de outros elementos que, segundo Ponty, estão ligados aos aspectos culturais, religiosos, psicológicos, empíricos, fisiológicos, entre outros.

Nesse contexto, observamos que uma figura, ao ser colocada à frente de várias pessoas, poderá incitar variadas visões, porque cada pessoa vai percebê-la de forma diferente. Depois de algum tempo se pode ter uma visão mais homogênea e objetiva do que foi visto, mesmo assim, o sentimento com que se apreende esse resultado final é próprio de cada um. Do mesmo modo, uma história contada ou lida vai gerar inúmeras formas de percebê-la conforme o ouvinte leitor-ativo. Em se tratando do texto, o eu poético ou o eu narrador e os demais personagens deixam clara sua percepção e é essa perspectiva que tentamos apreender na nossa análise.

Para Merleau Ponty: "A percepção é um juízo, mas que ignora suas razões, o que significa dizer que o objeto percebido se dá como todo e como unidade antes que nós tenhamos apreendido a sua lei inteligível" (2011, p. 73). Esse aspecto se acentua ao constatar a percepção como fenômeno intrínseco à natureza humana e à própria formação do homem e de sua condição relacional com tudo que o cerca.

Maria Luiza Ramos, no livro *Fenomenologia da obra literária* (1974), mostra a faceta desse direcionamento da crítica literária e as múltiplas feições que a fenomenologia possui e, ainda, como pode assumir diversificadas direções quando se trata da análise literária, em virtude da própria versatilidade da literatura. Para a autora, a literatura, ainda que apresente uma obra fechada organizacionalmente em sua estrutura, revela-se aberta pelas infinitas possibilidades de olhares que fomenta. Ressalva-se, no entanto, que esses olhares são direcionados por aquilo que o texto permite. Assim, buscamos ver dentro da narrativa a percepção do homem sobre a natureza e a relação do humano com o espaço ambiente.

A obra literária possibilita olhar, através dos personagens, a relação fenomenológica deles diante daquilo que observam. Ramos (1974) mostra exemplos sonoros e estruturais da poesia e da prosa que, segundo ela, é "revelação total do valor autônomo das palavras". (1974, p. 55) Nesse contexto, ela usa exemplos de vários poetas e chama atenção para a linguagem de Guimarães Rosa quando, no conto *São Marcos*, o narrador diz que "As palavras têm canto e plumagem". Percebe-se que o narrador revela sua percepção no que se refere às palavras. Para ele, é como se as palavras tivessem vida própria e, a cada momento, se revelassem de forma diferente, como se revestissem de sentido diferente (plumagem) a cada situação.

Riobaldo alimenta toda sua narrativa através de revelações perceptivas, intuitivamente, como em um conhecimento primário daquilo que vê, sem se preocupar com a racionalidade científica sobre o que é visto, mas apenas com a preocupação de expressar o seu olhar sobre o que vê.

Ramos observa que Ingarden[16], para fazer sua tese sobre as estratificações literárias, buscou a fenomenologia husserliana, porque procurou entender da "dimensão sensível" da obra literária. A autora mostra como as obras se estruturam e o que ensejam nessa estrutura. Nós não deixamos de lado essa condição estrutural, até porque também faz parte da análise, mas nos reportamos ao contexto da realidade vivida pelos personagens em GSV. Ramos procura explicar o papel da intuição sensível da seguinte forma:

> De fato a fenomenologia é fundamento para demonstração científica, precisamente porque se deixa instruir pela vivência originária em que se entrelaçam consciência e objeto. A solidariedade da Noese e do Noema, o círculo que define a intencionalidade. (1974, p. 83)

[16] Filósofo e teórico literário polonês associado ao contexto fenomenológico e visto por alguns estudiosos como pai da Estética da Recepção.

A autora fomenta a ideia de que o que prende muitas vezes o leitor ou o ouvinte da obra literária é algo que o encanta, mas que, muitas vezes, nem ele sabe o que é, também não consegue explicar como ocorre esse encantamento, sem mesmo perceber analiticamente o que lê ou escuta, é uma visão ou conhecimento intuitivo, que independe do raciocínio sobre o que é revelado. Para Ramos (1974) é nesse sentido que se pode falar em fenomenologia na obra literária.

Não discordamos da autora com relação ao encantamento do leitor pela obra literária, mas ratificamos nossa posição quanto ao direcionamento dado à fenomenologia para a análise da obra em questão. Buscamos perscrutar como esse aspecto se revela, pousando nosso olhar sobre os elementos naturais e como o homem (personagem) os percebe, levando em consideração a realidade da própria obra, num contexto literoambiental, em que o texto literário é o fio condutor para a análise da relação homem-natureza. Nesse sentido, a própria 'objetividade' literária mostra a fenomenologia e cabe ao crítico, observar esse processo no contexto da obra e não fora dela, uma vez que, de acordo com Arturo Gouveia (2010, p. 12): "[...] O texto deve ser visto como uma construção dada, elaborada, uma realidade que tem sua própria lógica, sem depender das intervenções ou gosto pessoal dos leitores."

Ao se reportar ao GSV, Ramos (1974) diz que a forma de Riobaldo narrar demonstra um prazer em contar a história, porque ele brinca com a combinação das palavras. Pela ótica da autora é como se o narrador estivesse sempre provocando o leitor, é como se estivesse reforçando, a cada momento, o convite à leitura, para que o leitor sinta, ao ler, o prazer que ele sente ao narrar. Corroboramos tal tese e propomos observar como essas "brincadeiras" de Riobaldo se traduzem dentro da própria narrativa e quais os efeitos delas com relação a tudo que está narrando, ao contexto da situação vivida pelo personagem em relação ao meio ambiente em que está inserido e aos outros seres que, como ele, participam do "mundo" literário.

Com relação à fenomenologia, se pode constatar, entre outros aspectos, que se trata da busca da essencialidade que há nas coisas, revelada de acordo com o eu de cada um. Observamos, ainda, que a flora reage ao ambiente e os homens, sobretudo aqueles cujos espaços de vivência se encontram enraizados na terra, conseguem fazer a leitura dessas reações. Vemos, assim, que o conceito de fenomenologia e a condição perceptiva estão longe de serem explicados objetivamente, mas é uma realidade que cerca a vida do homem em diversas dimensões e está presente no contexto literário de várias formas.

1.3.2 Sobre a visão histórico-sociocultural

Esta abordagem busca perceber na obra literária o comportamento sociocultural dos personagens e como se revela estilisticamente no contexto ficcional. O homem é um ser de movimento e com capacidade de transformar o meio em que vive. Os registros do tempo presentificado são as marcas do passado, haja vista haver uma experiência vivida, que ecoa entre as gerações em todos os nichos em que vive o homem. Dessa forma, corroboramos com a ideia de Theodor Adorno (1993) quando diz que podemos observar a obra de arte como uma "historiografia inconsciente" de seu tempo.

Em GSV o contexto histórico-social e cultural e os aspectos que se revelam subliminarmente na narrativa levam-nos à reflexão sobre a situação pela qual passava o Brasil e os aspectos que permeavam a segunda guerra e, nesse interim, vem a reflexão sobre a violência. É dentro dessas premissas que Ginzburg (2010, p. 17) faz a seguinte observação:

> Podemos ler, nessa perspectiva, elementos da ficção de João Guimarães Rosa, como configurações reflexivas, voltadas para pontos delicados, aporias, impasses do processo histórico do século XX.[...] Em GSV, o narrador Riobaldo se refere à vida da jagunçagem apontando constantemente para a presença da violência. O romance de 1956 encontra no interior do Brasil, em confronto com os interesses de modernização do Estado, forças que constituem, de acordo com Heloísa Starling, a imagem infernal de um mundo caracterizado pela barbárie.

Terry Eagleton (2010) observa que: "Até as teorias mais rarefeitas têm uma raiz na realidade histórica". O autor busca essas questões no intuito de compreender ações humanas e fatos do mundo considerado "pós-moderno". Os aspectos observados por Eagleton coadunam com o nosso olhar em relação ao meio ambiente, observando o sertão através da narrativa de *Grande sertão: veredas*. Tendo em vista que, como afirma Fernando Dias (1966, p. 79), em GSV "há uma realidade social a ser examinada a partir do bando de jagunços de Riobaldo até o marco referencial muito amplo, que é o próprio sertão, misto de área geográfica, de contingente demográfico de organização social e de mentalidade coletiva". Percebemos que o narrador por várias vezes ao longo da história, vai distinguindo o rural e o citadino. Em certo momento ele diz ter chegado a "uma terra cidadã" (GSV, 2006, p. 184).

Percebe-se certa ironia na fala do narrador ao descrever o homem citadino: "Outro com chapéu de lebre e colete preto de fino pano cidadão". (p. 163), uma vez que a concepção social se orienta pelo conceito de civilização citadina como se esse modo de vida fosse o correto. Assim, cidadão seria aquele que mostrasse costumes diferentes, de lugares diferentes

e conceituados como civilizados, aparecendo aí a crítica rosiana ao preconceito social em relação ao sertão e ao sertanejo.

Dias (1996, p. 89) ainda aponta para inter-relação cidade/sertão em GSV que se representa no dia-a-dia dos personagens: "Há lazeres inventados ou copiados da vida da cidade, os jogos de carta ou de bujo entre outros -, mas há também os estritamente ligados a vida natural: caçar, contemplar os rios e os pássaros, remar"[...].

Nessa perspectiva os fatores tempo, espaço e a relação do humano com eles se coadunam e se entrelaçam. Michel Foucault (1999) observa a importância do direcionamento histórico-sociocultural da crítica literária, uma vez que permite investigar as construções das diversas espacialidades das obras. Nesse sentido, como enfatiza Gouveia (2010, p. 14) "[...] A arte é dotada de uma capacidade de transcendência histórica que possibilita sua compreensão para além do seu contexto imediato." Dessa forma, podemos dizer que história, cultura e sociedade são indissociáveis e a literatura outorga esse aspecto pelo viés imaginário do autor, que nos remete aos tempos, fatos, situações e histórias, dentro de uma realidade própria da ficção.

Investigar uma obra literária, considerando os aspectos socioculturais e históricos, é observá-la mimeticamente, haja vista que, segundo Aristóteles (2004), a arte, enquanto mimese representa uma realidade sem sê-la de fato. Assim, "a poesia permanece no universal e a história estuda apenas o particular" (2004, p. 43). É nesse sentido que vemos a importância da análise proposta para a obra de Guimarães Rosa, observando os aspectos socioculturais sem, no entanto, sair do teor ficcional[17].

Mara Regina Pacheco e Adna Candido de Paula (UFGD, 2010), à medida que discutem a condição mimética da obra literária, observam como a obra se revela ao olhar analítico, como se pode ver no trecho abaixo:

---

[17] Sobre os entrelaçamentos entre arte e realidade e a necessidade de entendê-las Ernest Cassier (1994, p. 333), observa que "A arte nos dá uma descrição da vida humana através de uma espécie de processo alquímico; transforma nossa vida empírica em dinâmica de formas puras". Ainda nesse contexto o autor afirma que, enquanto a ciência "nos ajuda a entender as razões das coisas a arte nos ajuda a ver suas formas". Dessa forma, a obra literária reconfigura uma realidade e dá a ela uma nova possibilidade de visão. Assim, de acordo com José Miranda (2000, p. 22), "Romance e história são, portanto, resultado de uma atividade do espírito e respondem sempre, de algum modo às necessidades do tempo presente." É desse modo que, segundo Antonio Candido (2004), podemos ver a presença de jagunços na literatura, desde Claudio Manoel da Costa até Guimarães Rosa.

> A realidade não é encontrada fora da obra, mas sim dentro dela mesma, ou seja, a realidade não é externa, e sim interna e esteticamente constituída. Devido à complexidade semântica do texto, pode surgir um estigma de que os mundos ficcionais são modelos em miniatura do mundo real. Porém, o que está sendo manifestado ai é a autossuficiência estrutural dos mundos ficcionais, uma vez que os elementos naturais se misturam criando o mundo ficcional que confere à obra a unicidade que lhe é própria. O que verificamos é, que usando um mundo dado, o autor cria outro mundo, que por um lado repete, e por outro difere da matéria prima, o que ajuda a demonstrar em parte a fantasia e, em parte a *mimese* na criação literária. Aqui cabe a assertiva de Benjamin Harshaw quando profere: "o campo de referência interno é construído como um plano paralelo ao mundo real". Segundo ele, a ficção realista é projetada o mais paralelamente e similarmente possível ao campo de referência externo, já em narrativas não realistas, o interno se contrapõe de inúmeras maneiras do campo externo. (2010, p. 7)

Nesse contexto, a ficção de Guimarães Rosa está sempre cambiante entre o que está fora e o que está dentro, ou seja, o que está dentro como realidade ficcional remete ao que está fora, de forma que seja dito pelas próprias verdades do mundo da história narrada. Tudo que é narrado e descrito nos ambientes narrativos merece destaque, pois Rosa procura nomear tudo que vai se tornando significativo pelo modo como vai sendo apresentado. A fauna, a flora, a água, tudo ganha vida, sentido e imagem, de modo que não seja só uma imagem suscitada pelos olhos do narrador, mas por aquilo que essa imagem provoca no seu interior, ao ver a realidade que o rodeia.

A cultura popular é outro aspecto bastante presente em GSV. Os causos, as cantigas de viola, os versos arriscados pelos jagunços e a forma peculiar de Riobaldo nomear tudo que vê, denotam as raízes sertanejas, uma identidade cultural que ultrapassa as fronteiras ficcionais. Neste sentido, é interessante observar o que dizem Pacheco e Paula (2010, p. 7):

> Em síntese, podemos concluir que ao interpretar os mundos ficcionais como mundos possíveis, deixamos a literatura livre da função de imitar fielmente o mundo real. Percebemos desse modo que nos mundos possíveis estão presentes mundos "similares" ou "análogos" ao mundo real como também nos mundos mais fantasticamente afastados da realidade, ou seja, "os mundos da literatura realista são tão ficcionais quanto os mundos dos contos de fadas e da ficção científica"

Para percebermos a posição ocupada pelas teorias sobre a perspectiva sociocultural, é necessário verificar como o ficcional é enfocado pela teoria literária. Para se entender a literatura é necessário observá-la a partir de cada época, dentro dos ramerrões histórico-culturais, políticos e econômicos. Do mesmo modo, ela requer uma crítica que a observe

nesses aspectos uma vez que, refletir sobre o humano é adentrar numa complexa rede de simetrias e assimetrias que media realidade e ficção, como afirma Pedro Santos (2006, p. 70):

> A sociedade que se vê e se reconhece no texto ficcional, o escritor que se adianta as indagações do seu tempo e coloca-se como tradutor de questões ainda não suficientemente esclarecidas ou registradas. Estamos aqui no campo das homologias entre realidade social e estruturas ficcionais, para analisar a equação de Lucien Goldman. Segundo o autor de a sociologia do romance, os escritores cumprem exatamente a função de reafirmarem o que classificam como valores autênticos, isto é, valores de alcance coletivo.

Entre esses valores estão as relações sociedade-natureza, intrinsicamente ligadas ao contexto literário. Sendo assim, para conhecer ou investigar um determinado período, uma das formas é através da literatura. No entanto, o autor deve levar a termo a diferença entre o interno e o externo da obra literária, assim como o leitor crítico deve reparar essa linha fronteiriça, como colocam Marx e Engels, no escrito direcionado à Senhora Kaustky:

> Os excelentes conhecimentos que a senhora possui sobre os camponeses austríacos e sobre a "sociedade' vienense, bem como o surpreendente frescor das imagens que pinta de ambos, oferece, aqui um material inesgotável; já no Stefan, a senhora demonstrou que sabe adotar, em face de seus personagens, esta sutil ironia que comprova que o autor tem poderes sobre a sua criação. (2012, p.67)

Percebe-se que, tanto na prosa quanto na poesia, a literatura traz traços marcantes da vida dos povos e de suas tradições, hábitos e costumes, também as produções, aspirações, repulsas e temores dos povos em cada época, independente da classe social, nacionalidade, raça ou cor, através de um mundo idealizado mimeticamente.

Em outras correspondências, Marx e Engels colocam o valor emocional das obras, porém, ressalvam a mediocridade da linguagem e da condição formal do poema e ainda observam a importância de metaforizar fatos históricos, desde que o tema escolhido se coadune com o conteúdo proposto. Desta forma, eles escrevem ao Lassalle da seguinte forma:

> [...] deixando de lado o juízo crítico que a obra pode merecer, ela me emocionou muito na primeira leitura e, por consequência emocionará ainda mais os leitores que se deixam dominar pelos sentimentos em maior medida que eu. E esse aspecto é muito importante. [...] Sob um ponto de vista puramente formal – já que escreveste em versos, talvez pudesses polir teus iambos um pouco mais artisticamente. [...] Em segundo lugar, a colisão que ideaste não é apenas trágica: é aquela trágica colisão que conduziu o partido revolucionário de 1848 – 1849 ao seu lógico fracasso. Portanto só posso aplaudir a ideia de convertê-la no eixo de uma tragédia moderna. No entanto me pergunto se o tema que escolheste é adequado para representar tal conflito. (2012, p. 73-74)

Aspectos sociais, históricos, psicológicos, culturais e o olhar perceptivo do homem, bem como suas atitudes sobre o meio ambiente, permeiam o mundo literário. Dessa forma, a obra literária deve ser vista em todas as suas dimensões, estilisticamente e esteticamente, uma vez que no texto, o contexto sociocultural e histórico remete à representação de fatores externos da sociedade de cada época. Assim, a literatura tem sua própria verdade e essa verdade literária vai ser analisada na obra em questão sem ignorar, no entanto, seu diálogo com o externo.

Nesse contexto, o olhar ecocrítico se direciona também ao indivíduo e suas relações com a natureza no contexto social, cultural e como essas ações se manifestam através do tempo. Nesse sentido, observam-se as ideias de Antonio Candido em *Literatura e Sociedade* (2006), em que se pode observar que o autor critica o exagero da visão unilateral da análise que, ao cabo, deixa capenga a visão crítica do analista. Ele observa que, anteriormente, a visão social dentro da literatura era realmente a mais importante.

Não deixando de lado a importância desses aspectos que devem ser observados na obra literária, Candido chama atenção para uma visão crítica que observa a obra pelos aspectos estilísticos internos sem abandonar os aspectos externos, como sociais, psicológicos e históricos, fundindo texto e contexto. Assim, ele afirma que: “Tanto o velho ponto de vista que explicava pelos fatores externos, quanto o outro, norteado pela convicção de que a estrutura é virtualmente independente, se combinam como momentos necessários ao processo interpretativo.” (2006, p. 14)

Dessa forma, externo e interno não se desassociam e, embora os aspectos sociais sejam percebidos pela análise crítica, devem ser vistos como constituintes estéticos, ou seja, o modo como se monta a obra e como estão expostos seus elementos internos é que vão incitar a representação do externo. Desta forma, “saímos dos aspectos periféricos da sociologia, ou da história sociologicamente orientada para chegar a uma interpretação estética que assimilou a dimensão social como fator de arte.” (CANDIDO, 2006, p. 17) Nesse sentido, a análise deixa de ser social e passa a ser crítica literária, sendo os aspectos internos e externos unidades de um todo estético-literário.

Para Candido, os fatores históricos e sociais, por eles mesmos, podem ser importantes para o historiador ou sociólogo, mas não para o crítico literário que deve ver esses fatores dentro de um contexto fictício, ou seja, do contexto literário. A literatura, segundo ele,

depende de fatores externos, mas não podem só eles sustentar a análise literária. Assim, ele mostra, desde a antiguidade, como a literatura representa fatores, sociais, econômicos, culturais em cada época, mas que, analiticamente, esses fatores vão ser vistos pela força estilística e pelo valor literário na obra.

É nesse contexto que enfatizamos a importância de se ter, por um lado, uma leitura da percepção do homem em relação à natureza, pelo viés literário, ou seja, por aquilo que a literatura nos permite observar e analisar esteticamente e, por outro lado observar, na verdade fictícia da obra que ora analisamos, como esses aspectos se revelam, uma vez que: "Articular historicamente o passado [...] significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo". (BENJAMIN, 1994, p. 224). Nessa perspectiva, Rosa se apropria dos "relampejos" da história para criar, a sua história fictícia.

Assim, é fundamental perceber a importância da abordagem histórico-sociocultural como uma das formas de ver a relação homem-natureza, através da literatura. Esse olhar, entre outros interesses, permite ver a condição perceptiva do homem em relação ao meio social e ambiental e suas ações sobre ele, bem como suas expressões culturais, entre elas a troca linguística e cultural, em diferentes épocas, uma vez que a língua é uma expressão sociocultural do passado e do presente, como observam Pérez e Ehrmantraut (2008, p. 10): "Essas líneas transversas conferen existência material la uma red de significados sociales que si inscreben em los procedimientos de retorización de las linguajes".

As autoras, no livro *Pensar la cultura IV, retóricas de la deshumanización* (2008), buscam evidenciar como os textos literários apresentam as performances culturais em tempos e lugares e afirmam que: "La cultura se memoriza en las metáforas y desde ella se dinamiza a medida que adquiere nuevas significaciones"(p. 16).

Assim, as migrações linguísticas mostram, através do tempo, certa pluralidade simbólica do dizer, uma vez que cada cultura o recria e dá-lhe sentidos distintos. Desse modo, os textos literários trazem essa perspectiva ficcionalmente. Em GSV o narrador discursa, criando palavras novas e reinventando outras para que se aliem ao contexto narrado.[18] Rosa

---

[18] Não se pode ignorar, nesse caso, o conhecimento filológico de Guimarães Rosa, que falava 17 idiomas e trazia deles, contribuições para as falas de seus personagens e para os nomes deles, genialmente, criados por Rosa, como é o caso de Moimechego: **moi**, (do francês); **me**, (do inglês); **ich**, (do alemão) e **ego**, (do latim).

faz de Riobaldo um brincante com as palavras: “desendoidecer, desdoidar, pedacinhozinho, estremeceuzinha, opiniães”, os nomes dos jagunços e até o sr. Quelemém são frutos da junção, aglutinação, criação, e recriação de palavras feitas pelo narrador, que vão ilustrando e complementando a narrativa. Sem ignorar o nome do próprio narrador Rio-Baldo, que traz a carga semântica do caráter dele e Dia-dor-im, que remete à fusão de sentimentos que ele provoca ao narrador.

Portanto, a língua nas obras de Guimarães Rosa é um assunto importante e particular, ele tem uma propriedade e uma criatividade que deixa o leitor encantado e, ao mesmo tempo, cúmplice dessa nova linguagem, uma vez que os personagens invadem linguisticamente o universo do leitor e o tocam de modo que o deixam curioso e embevecido. São palavras que veiculam sentidos, mas que também alargam e arbitrariam esses mesmos sentidos. Poderíamos dizer que Rosa cria sua própria língua para a literatura, porém, suas combinações linguísticas, enquanto trazem neologismos e formas esdrúxulas à linguagem, harmonizam de alguma forma, a fala dos personagens, fazendo-nos compreender, mais uma vez, a complexidade dos opostos que findam por se completar. Ao mesmo tempo, em prol de uma forma linguística que se aproxime ao máximo dos falantes do sertão, Rosa subverte a linearidade, a acentuação e outras convenções gramaticais, como explica o editor, no livro sobre as correspondências entre Rosa e seu tradutor italiano, Edoardo Bizzarri (2003, p. 8):

> Traduzir Rosa é necessariamente fazer a travessia da “língua de Guimarães Rosa” e do microcosmo de sua linguagem, língua e cosmos, esses que se inter-relacionam sobretudo nos detalhes _ desde a posição de um prefixo ou a colocação “indevida” de um acento até a sonoridade de uma “nova” palavra para dar a exata tonalidade de uma planta típica do sertão.

O próprio Rosa, no mesmo livro, diz que cada língua possui uma verdade que não pode ser traduzida. Rosa se faz tradutor do “sertanês” e a língua, como algo inerente ao humano, acompanha todos os aspectos sociais, culturais e se transforma à medida que se alteram esses aspectos. Ela compartilha da criação humana nas formas de se comunicar literariamente em várias dimensões e a capacidade criadora do homem como sujeito social se constitui de uma mutabilidade em todos os sentidos, porque há sempre uma relação tempo-espaço, pois são os indivíduos que “constroem” e transformam os seus meios, sendo agentes das modificações materiais e imateriais, lógicas ou ideárias; reais ou imaginárias; científicas ou mitológicas. Esses são alguns dos fatores que nos permitem perceber o porquê das várias concepções do homem sobre tudo o que há, através dos tempos e das diferentes culturas.

Em GSV esses aspectos ganham notoriedade pela própria dinâmica da narrativa. Há a representação de dois mundos. O primeiro é o citadino, comandado pelos governantes, juntamente com a milícia, que era odiada em virtude dos desmandos pelo abuso de poder. Esse aspecto é enfatizado por Riobaldo ao narrar a cena do trem, quando ele encontra o delegado Jazevedão, cujo nome já remete ao poder e à maldade dele, pelo sufixo aumentativo (ão). O nome remete, ao mesmo tempo, à condição de inexistência: - Jaz - que, oralmente, tem a concepção semântica de morte.

O outro mundo é o sertão, com cultura, costumes, crendices e uma dinâmica de vida totalmente diferente, mas interessava às forças dominantes, pela possibilidade de poder que oferecia a sua conquista, tanto no que se refere ao econômico, quanto à dizimação dos jagunços e à destruição do poder paralelo. Esse contexto ficcional remete a um período em que o Brasil vivia esse clima de guerra entre milícia, jagunços e cangaceiros, como remete, também, ao momento de transição do Brasil Rural para o citadino industrial, com o sertão sendo tomado e ocupado de maneira imprópria.

Por outro lado, os excluídos do sertão continuaram a sê-lo na urbe, ocupando "mundos" diferentes em um mesmo espaço e desenhando mais nitidamente as desigualdades de classes, repetindo tantas outras situações já vistas, como a desterritorialização e reterritorialização de negros e índios no Brasil e em outros países e de outras comunidades, a exemplo das que foram retiradas de seus habitats para construção de hidroelétricas.

Essa condição de "desumanização" do homem perante o outro é, também, um aspecto observado pelo olhar ecocrítico, uma vez que enseja uma relação entre seres naturais (homens) em seus meios e espaços de vivência. Esses aspectos são vistos, também, de forma interna, porque o sertão é um mundo à parte e, como em qualquer situação, existe uma dualidade. Riobaldo se encarrega de evidenciar essa dualidade universal a partir do seu espaço vivido.

As faces do sertão que foram mostradas por Guimarães Rosa não são as mesmas. O desenvolvimento tecnológico exige das indústrias mais e mais produtos e essas incitam e atendem à demanda de consumo e se tornam cada vez mais fortes, porque sempre tiveram e, hoje mais do que nunca, têm em seu favor o poder estatal que, juntamente com o capitalismo, manipula e "sustenta" o sistema midiático, que tem o poder de moldar e mudar ideologicamente a sociedade em prol da indústria, como bem observam Adorno e Horkheimer

(1985), para os quais o desenvolvimento da comunicação de massa teve um impacto fundamental sobre a natureza da cultura e dos ideais.

A coligação entre esses poderes comanda, orienta, impõe e vende todos os artefatos necessários, ou não, ao homem, que se torna refém desse processo e a alienação não o deixa olhar para si como parte da natureza que ele ajuda a destruir. O passado e o presente convivem dialeticamente de várias formas e, muitas vezes, devemos ir ao passado para entender ações presentes. Hoje, o sertão, de um modo geral, existe enquanto espaço, mas com novas perspectivas culturais levadas pela tecnologia cada vez mais avançada. Não raro encontram-se em recantos ermos, taperas que mal se sustentam, "comprimidas" pelo peso e pelo tamanho de antenas parabólicas.

Em vilarejos sertanejos veem-se antenas plantadas em casas que, na maioria das vezes, não possuem sistema de canalização de água e infraestrutura de esgoto, faltando até caixa d´água ou cisterna com água para o consumo básico. Para essas pessoas são vendidos, a cada instante, um modo de vida que fomenta o consumo de objetos, mas não lhes é oferecida uma condição digna de sobrevivência. No Brasil, o máximo que se consegue é desenvolver programas assistencialistas, no intuito de manter aquecidos os sistemas de consumo. É nesse contexto que Barber (2009, p. 1) mostra "Como o mercado corrompe crianças, infantiliza adultos e engole cidadãos".

O nosso olhar e discurso não são os mesmos, as informações já chegam manipuladas e o povo não cultua mais suas crenças, costumes e tradições, mas um imaginário alimentado pela mídia, comandada pelo capitalismo que proporciona a criação de novos mitos virtuais, enquanto faz o indivíduo consumir e viver em um mundo de ilusão, sustentado por um discurso falso e uma igualdade de classes inexistente. Essa mesma mídia prega uma hegemonia cultural.

A fusão entre passado e presente e as transformações culturais são evidenciadas em todas as áreas de conhecimento, História, Geografia, Filosofia, Sociologia, entre outras. A literatura, nesse contexto, não se furta a viver os contextos sociais que se instituem em fatos históricos e culturais através dos tempos.

Mauro Grun (2006, p. 63) afirma que "a objetividade cartesiana fez com que "perdêssemos" as possibilidades de buscar historicamente os valores humanos e colocou o homem europeu e branco na posição de Dono e Senhor da natureza". Dessa forma, explicam-

se atitudes ainda presentes, de divisões étnicas, sociais, culturais e de gêneros, e a literatura revela esses contextos.

Grun enfatiza a desimportância dada ao contexto histórico quanto à desmemorialização da tradição que tornam perdidos alguns valores essenciais à vida do homem, em qualquer tempo e lugar. Assim, lugares de memória foram sendo apagados e trocados, na modernidade, numa constante efemeridade topofílica[19]. Esses espaços têm, nos estudos ecológicos, uma proposta de resgate, na medida em que os filósofos ambientalistas tentam dar, ao sujeito, uma identidade espacial. Nesse sentido, os discursos ecológicos, segundo Grun (2006, p. 65), "exigem que o sujeito seja localizado em algum lugar e que a sua localização, então, produza significados".

Compactuando esse pensamento, as obras literárias sempre evidenciaram a relação do homem com o espaço, cultura e historicidade, porém, o meio ambiente passa a ser percebido a partir da crítica que elege a natureza como categoria a ser investigada e busca, de forma direta, a ação do homem em relação a ela no tecido literário. Em GSV, percebe-se uma cumplicidade entre o narrador e o espaço-ambiente, a forma como ele descreve e sente os ambientes revela uma afinidade entre ele e os elementos naturais narrados, aos quais ele personifica e dá vida, ao mesmo tempo em que mostra realidades vividas que remetem ao contexto da realidade externa:

> É de ver que não esquentamos lugar, na redondez, mas viemos contornado _ só extorquindo vantagens de dinheiro, mas sem devastar nem matar_ sistema jagunço. E duro capitaneei animado de espírito. O Jalapão me viu os todos Gerais me viram demais. Aqueles distritos que em outros tempos foram do valentão Volta-Grande. Depois, mesmo Goiás abaixo, a vago. A esses muito desertos, com gentinha pobrejando. Mas o sertão está movimentante todo tempo _ salvo que o senhor não vê; é que nem braços de balança, para enormes efeitos de leves pesos. (GSV, 2006, p. 517)

Riobaldo, à medida que fala de si, no presente, leva o interlocutor/leitor à curiosidade do passado, quando pronuncia o nome de Volta-Grande, uma vez que no bando de Lampião tinha um cangaceiro por nome de Volta Seca, jovem e temido cangaceiro. Assim, Riobaldo alude à realidade histórica sertaneja. Nesse mesmo contexto, o narrador mostra as semelhanças e diferenças entre a postura dos jagunços e dos cangaceiros, uma vez que as

[19] Através da teoria de Yi Fu Tuan de Topofilia (afeição ao espaço), entendemos a efemeridade topofílica como a que o indivíduo se relaciona, durante um curto espaço de tempo, de forma positiva com o espaço, ou seja, cria uma afetividade, mas o troca sucessivamente quando há uma possibilidade de status em outro espaço, sendo o anterior, "deletado" da memória.

pessoas tendem a confundir e achar que eles praticavam as mesmas ações. Dessa forma, ficam claros alguns aspectos históricos, temporais, culturais e regionais que fundem ficção e realidade e levam o analista ao aprofundamento do olhar para a narrativa.

Ernesto Sábato, em *Homens e engrenagens* (1993), como o próprio título já enseja, mostra a "involução" humana perante a evolução de tudo que o homem conseguiu e criou. O autor explica que, desde o Renascimento, o Ocidente vive em um grande paradoxo: "A desumanização da humanidade" (p. 20). Sábato observa as relações histórico-socioculturais no Ocidente a partir da Idade Média, mostrando o hoje através do ontem, como o homem foi se tornando, aos poucos, apenas uma peça de uma grande engrenagem. Sobre esses aspectos ele faz a seguinte observação:

> Esses paradoxos, cujas últimas e mais trágicas consequências padecemos na atualidade, foi o resultado de duas forças dinâmicas e amorais: o dinheiro e a razão. Com elas o homem conquista o poder secular. Mas _ aí está a raiz do paradoxo – essa conquista se faz mediante a abstração: desde o lingote de ouro até *clearing*, desde a alavanca até o logaritmo, a história do crescente domínio do homem sobre o universo sempre foi a história das sucessivas abstrações. (1993, p. 20)

É possível perceber nas palavras de Sábato a ideia de que o homem, se não pela falta de discernimento, mas também pela própria escolha, sempre procurou ignorar valores e atitudes em que tivesse de olhar para trás, para o outro e para outros elementos da natureza, porque seu objetivo de futuro só tinha uma direção: olhar para frente e para si mesmo, sem perceber que, assim, vai deixando de existir como ser para se transformar em coisa.

Dessa forma, qualquer categoria de análise da obra literária e qualquer perspectiva de abordagem perpassam pelo contexto histórico e sociocultural, porque envolve, de uma forma ou de outra, o homem e suas relações. Porém, o olhar ecocrítico procura ver esses aspectos a partir da relação humano-natureza e como o homem, enquanto ser natural, vê o seu semelhante e age em relação a ele. Sábato observa que o homem, muitas vezes, ama e tenta dominar o que ama, passando a dono e senhor do mundo e assim, do olhar panteístico seguiu-se o desejo de dominação, característica que revela o homem moderno.

É desse universo humano que surge a nova concepção de mundo e o novo homem e, assim, "o homem secularizado – animal instrumentificado lança finalmente a máquina contra a natureza para conquistá-la. Mas, dialeticamente, ela terminará dominando o seu criador" (1993, p. 29). Atualmente, percebe-se uma cumplicidade entre o homem e a máquina em uma

situação inversa, uma vez que o homem criou a máquina e tornou-se dependente dela, sendo ela que, em algumas situações, determina as ações e rege a vida humana, enquanto o homem se narcisifica por tê-la criado.

Tempos atrás o espaço era um dos aspectos importantes e para onde se direcionava o olhar humano, hoje se pode ver que o tempo tem uma importância muito grande nas perspectivas humanas, porque se relaciona também ao dinheiro. Nos dias atuais tudo se quantifica; a mentalidade calculista invade a vida humana em todas as dimensões. Este é o indivíduo renascido, é o homem do tempo presente. Esses aspectos são observados por Guimarães Rosa ao deixar implícita a invasão capitalista do sertão e mostrar a "vida" da natureza que poderia ser destruída pela apropriação e privatização dela. Riobaldo leva a percebe, a importância dos rios e dos outros elementos naturais. Na sua realidade fictícia fica o elo com uma realidade social que tende a exaurir o sertão.

Através dessa dialética entre presente e passado, Sábato vai pormenorizando encontros e desencontros de ideias, questionando e discutindo a mecanização do mundo e a relação capitalista nesse processo, uma vez que se caminha, segundo ele, para um desmoronamento de uma civilização "tecnólatra". O autor observa como as artes e a literatura passam a existir em meio a essa crise contemporânea e diz que hoje há uma literatura única, no sentido de que há uma desconstrução da imaginação, porque "os escritores do século XX são incapazes de transcender o próprio eu" (1993, p. 99) e recheiam as obras com suas próprias aventuras, desventuras, num narcisismo ególatra. O homem contemporâneo deixa, à vista, uma necessidade de dizer-se e de ser o centro das atenções e isso se reflete nas artes.

Mesmo que ainda não consigamos visualizar nitidamente o que se expressa, já percebemos uma arte desarticulada, fragmentada, tecnologizada, industrializada e momentânea, tal qual a instabilidade da identidade do homem contemporâneo. Quanto ao contexto histórico-social e a relação literatura-natureza, é importante contemplar as ideias de Raymond Williams em *O campo e a cidade na história e na literatura* (1990), em que o crítico observa os aspectos socioculturais entre o campo e a cidade do século XVI até o XX.. O autor introduz a obra da seguinte forma:

> Nasci numa aldeia e até hoje moro numa aldeia. Mas nasci ao pé das Black Mountains, na divisa de Gales, onde os prados são de um verde vivo, que contrasta com o vermelho da terraarada, e as árvores mais próximas de minha janela são os carvalhos e azevinhos. Agora vivo na planície, num promontório de argila saibrosa, perto de diques e comportas, na terra negra da região de Fens, sob os amplos céus de Fast Anglia. (1990. P. 14)

Numa linguagem autopoiese, Williams traz ao leitor, como diria Bachelard (2005, p.11) [não só os] "fenômenos minúsculos da consciência cintilante" sobre o espaço, mas, principalmente, sua percepção do lugar, pelo qual ele nutre um sentimento topofílico, que permanece com muita clareza nas paredes da memória como se vê no fragmento a seguir:

> Este contraste físico é uma presença constante para mim, mas não é o único contraste. [...] Há um contraste profundo impregnado de inúmeros sentimentos: contraste entre o que parece natureza virgem __ a presença física das árvores, aves, paisagens em movimento __ e uma agricultura ativa que, na verdade produz boa parte da natureza [...] No final da trilha, perto da casa da minha infância existe agora uma ampla rodovia pela qual passa caminhões em alta velocidade [...] (WILLIAMS, 1990, p. 14)

É perceptível que há um propósito em mostrar o contraste proporcionado, por um lado, pela ação da própria natureza e pela ação humana em pequena proporção. No entanto, deixa claro que só um olhar mais atento ou quem conheceu e viveu no lugar pode enxergar. Mostra, por outro lado, o contraste pela "invasão" dos aspectos urbanos no campo. São as faces dos espaços que vão se modificando com o tempo, tanto pelos eventos naturais, quanto pelas interferências humanas que atendem as mudanças socioculturais e econômicas.

Williams observa reflexos das transformações sofridas pela Inglaterra, no entanto essa é uma realidade que já atinge todo o mundo. Entre outras obras brasileiras, a própria obra aqui estudada, enfatiza essa assertiva. O autor observa que essas mudanças estão de uma forma ou de outra, presentes na literatura, que reflete as realidades vividas pelo homem, juntamente com as representações dos espaços por ele vividos e das situações concernentes ao meio ambiente.

O crítico infere que a presença bucólica do campo na literatura é uma expressão da Idade Média, "quando a prática da agricultura, do comércio no contexto de uma forma de vida em que a prudência e o esforço são considerados virtudes fundamentais" (1990, p. 28). Ou seja, quando o campo ainda não fora invadido pelo poder deletério do capitalismo, em seu domínio sobre a natureza, através da exploração desnaturalizante que muda as paisagens e as dinâmicas dos lugares.

Para Williams, a presença da natureza na literatura vai aparecer numa enorme variedade de percepções, através dos tempos. Assim, ele vai observando como se revelam as transformações sócio-espaciais e culturais pelo viés literário, através de vários autores como Virgílio, Crabbé, Thomas Moore, Jane Austen, Wordsworth, mostrando as diferenças de olhares em relação à natureza através dos tempos, inclusive as denúncias sociais e as contradições capitalistas.

O autor evidencia o processo de urbanização do campo, de como o natural vai, aos poucos, se artificializando e como espaços e paisagens vão perdendo sua aparência primitiva, evidenciando os contrastes na fusão do natural com o que vai sendo alterado pelo homem. Do mesmo modo, mostra como se revelam as relações do homem com a natureza externa e as correlações de forças em determinadas situações. É nesse sentido, que a narrativa de GSV remete, também, ao processo de desterritorioalização rural e a exploração do sertão pelo capitalismo, quando o Brasil passa de um país predominantemente rural para se iniciar como um país urbano e industrial, processo que está implícito na história através da guerra dos jagunços com o Governo.

Observam-se também as correlações de força dentro do sertão pela liderança do território e como os personagens percebem e agem em relação à natureza. Riobaldo mostra que na guerra há, até certo ponto, a "necessidade" de matar e, embora não havendo justificativa para tal ação, ele estabelece a diferença entre o ato de matar para defender a própria vida e a crueldade com que Hermógenes mata seus prisioneiros, evidenciando o mal da natureza humana contra o próprio homem.

Na obra rosiana, é evidente a revelação das características de cada espaço por onde passam os jagunços e a percepção sobre esses espaços e o meio ambiente em geral, através do narrador. O sertão que Riobaldo apresenta para o seu interlocutor ainda possui um primitivismo, embora já seja habitado pelo homem e manipulado pelo dinheiro, num processo que Williams denomina de período de surgimento do "capitalismo rural como ordem social" (1990, p. 119), aspectos que se evidenciam na obra rosiana, sobretudo, através de Ricardão, Joca Ramiro, Hermógenes, Selorico Mendes e seu Habão.

Nota-se que o sertão memorizado já se difere do sertão que Riobaldo vê no presente em que conta a história para seu interlocutor, esses aspectos se ratificam na fala do narrador, ao mostrar as dinâmicas dos rios e nas mudanças dos nomes das cidades. Essas observações

deixam claro que a natureza pode ser representada de modo que se possam observar os aspectos históricos e apresenta as características socioculturais, através da literatura; também revela as relações entre homem e meio ambiente.

Os jagunços sertanejos não viam o sertão do mesmo modo dos que queriam apropriar-se dele para explorá-lo. Tanto os representantes capitalistas quanto os que eram por eles comandados, como Zé Bebelo, por exemplo, viam aquele pedaço de chão como algo que traria "prosperidade". Vale ressaltar que essa prosperidade seria apenas para os primeiros, pois para os outros era apenas uma questão de satisfação, abuso de poder e busca de prestígio.

Do outro lado, os jagunços, mesmo comandados pelos latifundiários como Joca Ramiro, tinham aquela luta como uma questão de "honra", porque acreditavam no que faziam, defendiam o espaço que achavam ser seu, no sentido de afetividade, de verem o sertão como ninho[20], mesmo sendo nômades dentro dele. A situação do contexto literário não é diferente do que ocorria externamente ao sertão, pois dentro do sertão havia os representantes capitalistas, cujo poder não queriam perder; e os jagunços lutavam em nome deles, assim como os Bebelos lutavam em nome de uma lei ditada também pelo capitalismo.

Mas eram os jagunços quem estavam no cerne do sertão e o conheciam como ninguém. Conhecer no sentido de entender suas facetas, os sortilégios e sutilezas dos homens que o comandavam e também o espaço sertanejo para nele saber agir nos infortúnios. Esses aspectos são mostrados por Riobaldo quando desvela as divisões dos bandos, as especialidades de cada jagunço, também o temperamento e o caráter de cada chefe de bando e como eles se preparavam para cada lugar em que iam passar.

Os outros habitantes do sertão são postos pelo narrador como aqueles que, embora com toda penúria de uma vida difícil, não demonstravam aversão ao lugar, se mostravam adaptados à dureza da vida sertaneja, ludibriavam as dificuldades e iam sobrevivendo. Esses aspectos podem ser vistos em Nhorinhá e na mãe dela, na mãe de Riobaldo, e na família do lavrador que Riobaldo diz encontrar depois de sair de Guararavacã do Guiacuí e andar pela vizinhança. Os jagunços pararam e os filhos do lavrador "num cavalo magro, traziam feixes de cana, para vender" (GSV, 2006, p. 293). Vê-se que logo cedo o sujeito aprendia a lidar com a vida sertaneja.

[20] Ninho no sentido dado por Gaston Bachelard em *A Poética do Espaço* (2005)

Desse modo, tanto os que viviam externos ao sertão quanto muitos dos latifundiários que viviam dentro do sertão, viam o espaço e o ambiente natural de forma diferente. Os que estão fora querem entrar para explorar a riqueza sem importar-se com a natureza. Já os que vivem dentro do sertão e são donos de terras veem-na apenas como bens, dos quais são donos e senhores, mesmo sem nunca terem pagado por eles, como se fosse possível se apropriar de um pedaço da natureza, mas não querem perder e, por isso, contratam os jagunços, que, por sua vez, são temidos pelo resto dos habitantes, eles são a força dentro do território. No entanto, eles também representam as "dobras" (DRUMOND, 2008), as faces do sertão. Cada um com sua especificidade representa o todo do espaço sertanejo.

Nesses termos, a obra de Williams (1990) traz a perspectiva ecocrítica, porque analisa criticamente as relações humanas e do homem com a natureza, através da literatura, sendo, desta forma, "*O campo e a cidade*" uma das obras pioneiras no viés da análise literoambiental, embora o autor não utilizasse ainda esse termo. Williams utiliza o termo "linguagem verde", com o qual nomeia um dos capítulos do livro. O autor mostra as percepções dos olhares em relação à natureza. Mostra ainda a separação entre o que é intrínseco à condição de ser do humano e dos demais elementos naturais. Sobre esse aspecto ele faz a seguinte afirmação:

> Há a separação da posse: o controle de uma terra e suas paisagens. Mas há também uma separação do espírito: o reconhecimento de forças das quais fazemos parte, mas que podemos sempre esquecer e com as quais é preciso aprender, em vez de tentar controlá-las. Nesses dois tipos de separação a ideia de natureza captada e transformada. (1990, p. 177)

Percebemos que há, na obra de Williams, uma (re)tomada das transformações da mentalidade humana e da concepção da natureza e sua revelação pela literatura desde tempos mais remotos. O autor observa que, com a "invasão" citadina pelos que habitavam os ambientes rurais, as cidades também vão ter suas paisagens modificadas.

Delineia-se a situação inversa: o ruralista, tendo seu espaço ocupado e, consequentemente, seu meio de subsistência falido, vai à busca de sobrevivência na cidade. Mas as diferenças culturais e de classes sociais vão conservar dois mundos em um só espaço e a cidade também vai mudando suas faces. Esses aspectos são captados pelo olhar literário em todo o mundo, uma vez que a revolução industrial foi um evento de alcance mundial, no qual se desenvolveu o Eurocentrismo, através da periferização do mundo colonizado pelos países centrais do desenvolvimento capitalista.

Para Williams, o campo e a cidade são realidades históricas em constante transformação e hoje, com a evolução da tecnologia, especialmente da informação, as fronteiras são quebradas, embora ainda persistam no imaginário popular as representações das diferenças entre o campo e a cidade, num contexto em que, em muitos lugares, são raras as imagens distintivas de onde começa e termina a cidade e o campo.

Em *Cultura e materialismo* (2011), Williams observa, na contemporaneidade, uma crise da Teoria da Literatura e também da Sociologia, crise esta em virtude das transformações culturais sofridas pela sociedade em geral nos últimos tempos, influenciada pela tecnologização e materialização da cultura, que incide sobre a sociedade, uma espécie de coisificação humana. Para o crítico, há uma produção exacerbada e muitos valores a serem considerados, enquanto a crítica evidencia a mediocridade da produção cultural, mas não tem uma teoria para o contexto contemporâneo que abarque o que existe de importante. Esse contexto, segundo o autor, forma um paradoxo contemporâneo. O crítico ratifica a íntima ligação entre literatura e sociologia, no sentido de que aquela reflete, de uma forma ou de outra, as relações sociais e atitudes humanas perante o meio em que vive o sujeito. Dessa forma, a crise literária se origina no social. Sobre esse aspecto ele afirma:

> Qualquer teoria do declínio cultural ou, colocando de forma mais neutra, da crise cultural – e os críticos práticos tiveram pouca dificuldade em estabelecer essa crise - adquire, inevitavelmente, uma explicação social mais ampla: nesse caso a destruição de uma sociedade orgânica pelo industrialismo e pela civilização de massa. (2011, p. 25)

Consoante a ideia de Williams Antonio Candido começa o texto “O direito à literatura”, de 1988, constante no seu livro *Vários escritos* (2004), chamando atenção para as contradições humanas em determinadas situações e dá como exemplo “Os direitos humanos”. O autor abre alguns questionamentos, entre eles, se o homem hoje chegou ao máximo da racionalidade, da técnica e do domínio da natureza, isso deveria ser uma perspectiva de melhora social e a solução de alguns problemas que insurgem das desigualdades e do preconceito. No entanto se percebe que esses problemas foram, até certo ponto, agravados como é o caso da fome. O autor enfatiza nesse aspecto que há ainda de forma muito intensa a irracionalidade no comportamento humano quanto ao tratamento com o outro.

Williams destaca o domínio da atividade econômica sobre todas as outras formas de atividades humanas, bem como dos valores humanos que estão cada vez mais ignotos perante uma sociedade alienada. Esse é um contexto em que, segundo ele:

> Esse domínio, essa deformação, era a característica específica da sociedade capitalista e que na organização do capitalismo moderno, esse domínio, como se pode observar, estava aumentando, de modo que essa reificação, essa falsa objetividade estará penetrando inteiramente em todos os outros tipos de vida e de consciência. (2011, p. 29)

Ele ainda observa que a sociologia da literatura preocupa-se com relações aparentes entre aquilo que a literatura transforma em conteúdo e a consciência real. Entretanto, em se tratando da visão analítica, Williams afirma que devem interessar-nos as categorias organizadoras, as estruturas essenciais que dão unidade às obras, as faces de sua estética e sua qualidade estritamente literária. Visão que se encontra com as ideias propostas por Antonio Candido (2006).

Nesse contexto, não é a posição social e aquisitiva do autor que forma os ideais da obra, eles estão na estética representados pelo modo como se dizem as situações. Em se tratando da narrativa, os personagens levam a "verdade" através dos seus destinos, vida e peripécias. A realidade social, assim como a psicológica, está presente nesses seres fictícios que asseguram a verdade da ficção, enquanto "reconfiguram" o mundo real. Aspectos esses que são vistos em GSV, uma vez que são expressos dois mundos: o do sertão e o externo a ele; e as diversas situações e correlações de forças que giram dentro do próprio sertão.

CAPÍTULO II

É, portanto a consciência de uma geração crescente do meio ambiente que nos leva a pensar sobre a emergência de uma “nova ecologia”, particularmente por meio de uma visão paradigmática que associa num todo único e sob a forma de múltiplas curvas, elementos, Organização via/ Natureza/ Homem/ Sociedade/ Consciência ética. (Pena-Veiga)

2 NATUREZA, ECOLOGIA E MEIO AMBIENTE: CONSIDERAÇÕES CONTEMPORÂNEAS

As concepções de natureza vão se modificando através dos tempos, no entanto, “o que de fato tem mudado não é a natureza, mas as ideias que os homens fazem dela” (MARCOS CARVALHO, 2003, p. 60). Tanto no Ocidente como Oriente, à medida que essas ideias vão se afirmando são criados termos para estabelecer uma relação mais direta com as situações e percepções culturais de cada época.

Na ânsia de explicar a natureza, o homem sempre buscou, seja pela via racional ou metafísica, fundamentos, valores, crenças, costumes que fomentam discussões e controvérsias sobre a origem da terra e as relações de tudo que nela se encerra. Contemporaneamente a Educação Ambiental no ensino básico brasileiro, pelo menos na maioria das escolas, assume uma concepção fragmentária de natureza, que concebe o homem como um elemento que se posiciona de fora das conexões vitais da natureza, de onde comanda, com “mão de ferro”, o conjunto das forças que operam no mundo.

Nesse sentido, Dakir Lara Machado (2004) observa que, no ensino de Geografia, por exemplo, a paisagem natural é idealizada, uma vez que os mapas temáticos trazem a natureza intocada, ignorando os processos de transformação e degradação dos espaços pela ação humana, minimizando a importância histórica desses processos, a exemplo das revoluções industriais, nas quais os prejuízos não são evidenciados.

Dessa forma, é difícil a conscientização do valor da natureza, e do homem como um elemento endógeno. A autora faz um estudo minucioso sobre os livros didáticos e observa, ao longo da pesquisa, que a natureza é concebida sempre do ponto de vista do ambiente físico e o homem como um corpo exógeno, ou seja, como elemento de fora, que coloca a natureza à sua disposição.

Com a revolução industrial em meados do século XIX, e no período atual, com o desenvolvimento técnico, científico e informacional, torna-se imprescindível a preservação da natureza. A partir dessa assertiva, nascem os lugares de contenção, por assim dizer, criados pelas relações capitalistas, como forma de proteger pedaços de áreas no ideário de uma vida que se supõe ser ecologicamente correta.

Assim, criam-se parques florestais na tentativa de preservar algumas espécies, também são confinados vegetais e animais em zoológicos, parques botânicos e outras áreas de preservação em que curiosos visitantes deixam-se explorar pela especulação capitalista, vendendo seu "tempo livre" para ver um pedaço de natureza "privatizada".

Excetuando esses pequenos "oásis", o resto dos espaços são tomados pelo "desenvolvimento", que está sempre criando meios para provocar o consumismo, mantendo, no ideário popular, a distância entre homem e natureza. Dessa forma, a natureza é um "bem de consumo" apropriada pelo homem.

Em meio a esse emaranhado de concepções e desprezo com a natureza, surgem nomes e ações benquistas. Também fomentados por esses contextos, são criados novos ângulos para olhar o contexto natural e contribuir para preservação dele. Nesse universo entram inúmeras áreas do conhecimento e os estudos literários, pelo viés ecocrítico, fazem parte desse contexto, buscando perceber como esse todo, ao qual chamamos atualmente de meio ambiente, se apresenta na obra literária.

Atualmente o homem, premido pelo lado que não foi reificado completamente, em exemplos isolados, lança mão das inovações técnico-científicas para voltar, instintivamente, à sua condição de ser natural, ao procurar, de alguma forma, o contato com esse mundo. Ainda que de forma fragmentada, cria meios e ações para uma educação que conscientize o sujeito da importância da preservação do meio em que vive, como afirma Carvalho:

> A visão socioambiental orienta-se por uma racionalidade complexa e interdisciplinar e pensa o meio ambiente, não como sinônimo de natureza, mas como um campo de interações entre a cultura, a sociedade e a base física e biológica dos processos vitais, no qual todos os termos dessa relação se modificam dinâmica e mutuamente. (2008, p. 37)

Na atual situação em que se encontra a relação homem-natureza, algumas palavras e ideias criaram força, por isso o tema mais debatido em Academias de um modo geral, congressos, e encontros de autoridades governamentais é a ecologia e meio ambiente.

O termo Ecologia foi criado por Ernest Haeckel, a partir da palavra grega *iokos* (casa), para denominar uma disciplina da área da Biologia, que teria como função estudar as relações entre as espécies animais e seu ambiente orgânico e inorgânico. Haeckel foi um difusor das ideias evolucionistas de Darwin e deu ao termo Ecologia o sentido de Ciência das relações dos organismos com o mundo exterior. Com esse sentido o termo alcançou um significado

mais amplo, ou seja, houve uma soltura do vocábulo Ecologia da condição apenas biológica, dando a possibilidade de, através dele, se perceberem as ações socioambientais que caracterizam as chamadas lutas ecológicas.

Dessa forma, vemos que se não pode separar natureza, ecologia e meio ambiente, uma vez que tudo converge para a vida em sociedade e trata-se de ações e reações do homem enquanto ser natural e social, perspectivas que ganham um contexto ecossocial e, até certo ponto, marxista. O humanismo seria uma das questões da perspectiva de Marx, no sentido de que o homem é um ser natural e precisa se conscientizar de que a natureza, bem como todo ser humano precisa ser respeitado e preservado. Nessa perspectiva, Michael Lowy afirma:

> A crise ecológica, ao ameaçar o equilíbrio natural do meio ambiente, põe em perigo não apenas a fauna e a flora, mas também e, sobretudo, a saúde, as condições de vida, a própria sobrevivência de nossa espécie. [...] o combate para salvar o meio ambiente, que é necessariamente o combate por uma mudança de civilização, é um imperativo humanista, que diz respeito não apenas a esta ou aquela classe social, mas ao conjunto dos indivíduos. (2005, p. 73)

É notável que não se trata de uma ação sobre a natureza, mas sobre o homem, pois é da consciência ecológica e humanista dele que vão partir suas ações para com o meio ambiente e com ele próprio, a partir do momento em que ele se veja no outro. Daí a necessidade da educação ambiental, que tanto se procura hoje, ainda que, muitas vezes, seja transposta de forma equivocada, porque mostra para os estudantes uma visão dicotomizada da relação homem e natureza, na qual a natureza aparece como algo frágil, que precisa ser cuidado.

Nesse sentido, a ecocrítica vê a relação homem/natureza de forma crítica e contribui para essa educação e formação do sujeito ecológico e ético perante o meio ambiente. Dessa forma, essa perspectiva crítica observa as relações do homem com a natureza no sentido planetário: homem, fauna e flora e todos os outros elementos.

Pensar ecocriticamente requer uma visão integrada, na qual sociedade, cultura e meio ambiente se imbricam em um campo de preocupações sociais e existenciais que envolvem a vida do planeta. Nesse contexto, Carvalho destaca que a Ecologia é uma “ideia migrante, uma ideia ponte, que transitou de um mundo a outro” (2008, P. 08) e habita, tanto no seio da biologia quanto do contexto social, com objetivos diferentes.

Atualmente, a discussão ambiental tomou corpo e é discutida em todo o mundo. O capitalismo, junto com os meios de comunicação se colocou ao lado de ambientalistas, mas nos resta analisar como isso é possível, uma vez que o consumo é estimulado a cada segundo, pelos mesmos meios de comunicação que fazem a apologia ambiental, mas, contraditoriamente, são "manipulados" pelos interesses das relações capitalistas.

Nessa perspectiva, Miguel Grinberg, no livro *Ecofalacias, El poder transnacional y la expropriacíon del discurso "verde"* (2012), observa essas atitudes, criticando a omissão das grandes empresas que representam o poder do capitalismo e dos meios de comunicação durante décadas. Segundo ele, foi preciso que as discussões tomassem uma importância mundial para que essa inserção acontecesse. No entanto, é preciso observar que há uma hipocrisia e um simulacro por ambas as partes. Desse modo ele diz que:

> Ahora, el discurso predominante corre por cuenta de poderosos consorcios transnacionales que promoven – para sobrellevar la transición hacia una era de "desarrolho sustentable" – una panacea universal: el capitalismo verde. Que trata de maquillar un acúmulo de falacias a fin de disimular una antigua plaga corporativa: la dependencia de los pueblos excluídos de los privilegios de una supuesta "sociedad de consumo" diseñada para minorías privilegiadas. (p. 11)

Observa-se, assim, que há toda uma manipulação discursiva intencional, para que o humano se mantenha num mundo ilusório, no qual o sujeito é levado a pensar que está inserido virtuosamente no mundo "sustentável". Do mesmo modo, o discurso utilizado em prol do meio ambiente não condiz com a prática cotidiana, pois se compromete com uma falsa aliança, um disfarce, para esconder a depredação da natureza pela transformação massiva de recursos naturais em bens de consumo.

Para Grinberg, o que se evidencia é um acúmulo de falácias que não se sustentam nas ações. Ele questiona as estruturas capitalistas e as transformações ambientais e como o crescimento econômico pregado provoca, por outro lado, um subdesenvolvimento, em virtude dos danos causados com o esgotamento dos recursos, a exemplo dos minerais do solo. Neste processo está também a contaminação biológica, representada pelos agentes causadores de enfermidades ao homem, e pelo crescimento desordenado de alguns tipos de animais e vegetais, provocados por desequilíbrios antrópicos.

O pensador argentino "ataca", enfaticamente, a falsidade ideológica debitada como ônus para a sociedade, pela espúria aliança constituída pelos grandes conglomerados

capitalistas por parte de alguns setores da mídia e pelo Estado, que se associam aos interesses "menores", frente às desigualdades e contradições das relações capitalistas.

Em consonância com o pensamento de Grinberg, a ecofeminista russa, Charlene Spretnak, entre outros questionamentos, pergunta: "Como pudimos, durante tanto tiempo, prestar tan poca atencíon a la continua degradacíon de nuestro hábitat"? (1992, p. 17) No livro *Estados de Gracia – como recuperar o sentido para uma modernidade ecológica* (1992), a autora, mostra os enganos cometidos por todos os povos e, ao mesmo tempo, as falsas promessas de uma modernidade equivocada:

> La creencia "natural" de la era moderna, aquella que otorga a la economia el lugar de fuerza rectora subyacente a todas las demás actividasdes humanas, puede llevarnos a suponer que el materialismo es el credo de la modernidad. Sin embargo los Estados Modernos, tanto capitalistas como socialistas, han com petido entre sí por imponer un industrialismo depredadorde la base matéria de la vida: el aire, el suelo y el agua.(1992, p. 18)

Vemos que a opinião da autora sobre a união da tríade capital, Estado e mídia, coaduna-se com o pensamento de Grinberg. Do mesmo modo, ela assume uma visão crítica sobre a hipocrisia dos países ditos socialistas, a exemplo da China, que têm se firmado através de promessas de prosperidade, em geral alcançadas com a exploração de mão de obra barata, originadas das classes sociais de menor status econômico.

A autora também questiona o olhar desconstrutivista que tende a fragmentar tudo, levando a uma concepção divisionista de homem e mundo. Ela observa que, hoje, ao mesmo tempo em que o homem prega a defesa da natureza, através de atitudes emblemáticas, parece não perceber que é formado por cada componente dela, porque as atitudes práticas não condizem com o contexto do que ele prega. Assim, a ecocrítica observa o homem como ser natural e eleva a visão de natureza universal, uma vez que a relação entre a natureza humana e o que está externo ao homem é condizente ao todo mundano.

Em *Grande Sertão: veredas* é possível observar a relação entre o narrador e o espaço-sertão como uma representação da relação entre homem e mundo. Do mesmo modo, os sentimentos do narrador ultrapassam as fronteiras da ficção, encontrando o interlocutor-leitor em sua interioridade, com seus conflitos e indagações, certezas e incertezas.

Boa Ventura de Souza Santos (2010) divide o mundo em duas partes: a hegemônica, que é a sociedade dominante e os espaços de horror e de morte, como os lixões, as favelas, os

morros, assim como o sertão, na visão de muitos, também o é. Dessa forma, esses espaços se tornam espaços de resistência, abrindo uma heteronímia, compactuando aqui com a visão foucaultiana (2001), pois são essas complexas relações que estabelecem as desigualdades sociais e dão, a uns, o direito e, a outros, os deveres. Criam-se, assim, diferentes mundos que coexistem em um mesmo espaço, porém, separados por fronteiras representadas por espaços de poder multiforme em suas complexas formas de atuação.

No contexto de GSV, ao olharmos a representação de poderes e classes, vemos por outro prisma uma variação de relação homem/natureza. Primeiro, no que condiz ao poder político externo ao sertão e à milícia, percebe-se que estavam interessados na conquista do território, para exploração e enriquecimento. Esse fato deixa os sertanejos, em termos de fragilidade, bem próximos da situação em que se encontra o contexto natural em relação ao humano.

Dentro do sertão descrito por Rosa encontram-se, de um lado, o poder capitalista, representado pelos fazendeiros como Joca Ramiro, Ricardão e Selorico Mendes, que tinham o objetivo de manter o poder e o domínio sobre o resto do sertão; do outro lado estavam os jagunços e os povos sertanejos. Os jagunços, em sua maioria, embrutecidos como animais selvagens, talvez por isso o estranhamento de Riobaldo em relação a Diadorim, porque ele era diferente dos outros jagunços, a sua delicadeza, sensibilidade e aparente fragilidade, são aspectos colocados pelo narrador em semelhança com a natureza. Diadorim mostra uma relação bastante íntima com o ambiente natural, revelada pelo entendimento dele sobre os elementos da natureza como os pássaros e as plantas. Sendo Diadorim e esses elementos cúmplices em "condição" perante o dominante, uma vez que o humano domina, usa e abusa da natureza e a condição feminina perante o masculino também é de fragilidade e vulnerabilidade, por isso ela se travestia de homem, para poder ser igual a eles e não sofrer assédios.

Guimarães Rosa conseguia perceber possibilidades de um Brasil futuro e, como contador de histórias, tinha uma perspicácia que lhe permitia metaforizar fatos, situações ou mesmo prenunciar metaforicamente possibilidades de situações para o país de um futuro próximo. Esse fato é corroborado pelo contexto de mudanças que o país passava no momento em que o GSV foi publicado (1956), situando-se em um período fronteiriço da História do Brasil. É o momento em que o capital tende a se fortalecer, através da exploração de terras, consideradas ignotas, pelos exploradores, devendo, portanto, ceder espaço para instalação de

complexos industriais e agroindustriais, que viriam a se estabelecer a partir de interesses das grandes corporações transnacionais.

Rosa orienta uma narrativa de um tempo anterior, representado pela presença de jagunços, porém, deixa subliminar o contexto de transição, pelo qual passava o país, no momento da obra. Na verdade, o efeito dado à obra é de uma condição de violência e miséria em que a criminalidade, por parte do poder, é também alavancada e levada à reflexão. Assinala ainda, que a indústria começa a assumir o "poder" antes pertencente à elite cafeeira e da cana-de-açúcar. Sem esquecer que Rosa assistiu ao nascimento da Companhia Siderúrgica Nacional (1941), da Vale do Rio Doce (1942) e da Petrobrás (1952).

No contexto socioeconômico em que se encontrava o Brasil, o sertão, sem dúvida, era um dos espaços cobiçados, que deveria ser explorado e, por isso, a tentativa de tomada de território representada ficcionalmente na obra rosiana. Esses aspectos se ratificam na transformação da face do sertão rosiano. Riobaldo em sua narrativa diz que sertão é onde se andam quilômetros sem ver casa de morador, ou seja, um lugar constituído de espaços ermos. Os lugares descritos por Riobaldo como ermos e de cerrados, hoje continuam ermos, porém o domínio natural do cerrado foi substituído pelo cultivo, em escala industrial, do eucalipto, matéria prima usada pelas indústrias de celulose para alimentarem as demandas tipográficas dos processos informatizados.

O olhar ecocrítico, nesse sentido, mostra a relação do narrador rosiano com o espaço ambiente e com os demais seres, suas ponderações, percepções, críticas e questionamentos, levando a perceber a importância da natureza na obra e, ao mesmo tempo, criando um elo com o externo. Se observarmos mais atentamente não é absurda a afinidade situacional entre o poder populista de Getúlio Vargas com o mesmo tipo de poder apresentado por Joca Ramiro em GSV, fato que propicia uma pesquisa mais aprofundada.

O sertão era apresentado para a sociedade em geral, pelos representantes do poder, como espaço de horror (ermo, violento, inútil), para justificar a tomada de território e a luta contra seus habitantes. Nesse sentido, Rosa mimetiza toda uma situação, trazendo, de um lado, a guerra entre o poder militar e os jagunços e as correlações de forças internas pelo poder no território. Por outro lado, é importante observar que os conflitos de Riobaldo, juntamente com as situações criadas dentro da obra, e os questionamentos do narrador sobre as relações humanas, a relação do homem com o meio e as similitudes conferidas por ele entre

o humano e os outros elementos da natureza trazem uma perspectiva que justifica o estudo da obra sob o olhar literoambiental. Esses dois Brasis observados por Rosa também são observados por Luiz Roncari, quando faz o seguinte comentário:

> [...] E nada melhor do que situar as ações das histórias no mundo que acabava, para melhor poder julgá-lo e situar-se no novo que se anunciava, não sem muitas inquietudes e nuvens negras no horizonte, seja no plano nacional, seja no plano internacional: o Estado Novo, como forma de resolução dos conflitos internos, e o clima de guerras e hostilidades fartamente anunciado no cenário mundial. Se para Guimarães Rosa a literatura era um a atividade que reunia arte e conhecimento, saber fazer e querer conhecer como sempre a entendi ao lê-lo, podia assim, por um lado, realizar o que devia ser a "literatura brasileira", que ele conhecia muito bem, a partir da crítica do que havia sido e do caminho que então tomava com todas as reticências que ele levantava aos rumos "modernistas"; e por outro, se situar no novo mundo carregado de prenúncios, e ver o que perdia e o que ganhava em cada um desses dois tempos. (2009, p. 277)

Em um contexto mundial, Luc Ferry, em *A nova ordem ecológica* (2009), mostra o comportamento da humanidade através dos tempos, com relação aos elementos naturais. O autor cita as comunidades cristãs que acreditavam ser, estes seres, criação de Deus, e sua estada na terra, permissível por ele. O autor relembra histórias em que algumas comunidades buscam ajuda dos representantes da Igreja para o afastamento de pragas. Isso mostra que o respeito à natureza vinha de uma crença de que ela pertencia a Deus, ou seja, ele era dono da natureza e se ela fosse molestada poderia, o molestador, ser punido por ele. Percebe-se, desse modo, que não era a consciência de não maltratar outros seres, que levavam as pessoas a não atentarem contra outros elementos naturais, mas o temor ao castigo de Deus.

O autor observa que, na contemporaneidade, criaram-se leis para assegurar os direitos do homem, da criança, da mulher, do negro e do índio. Assim, quem sabe haja a possibilidade de criar-se uma lei que possa defender os direitos de outros elementos naturais, já que o homem, como uma praga, vem devastando incessantemente os recursos naturais. A solução para os problemas ambientais atuais seria encontrada caso o homem, justamente no uso da razão e senso de justiça, se voltasse à causa da natureza, não pelo interesse próprio (humano), mas por ela mesma, pelo direito que tem de ser o que é, de estar onde está e viver "naturalmente", numa perspectiva de diversidade biológica e criação de um estatuto da natureza.

Ferry afirma que existem hoje três direcionamentos sobre o pensamento ecológico. O primeiro tem como princípio a proteção da natureza, para que o humano possa viver sem

degradar o ambiente. Este princípio, segundo o autor, deixa evidente a visão cartesiana que vê na natureza a utilidade para o homem. O segundo direcionamento é o utilitarista, ou seja, o uso pela necessidade, mas o autor discorda, porque vê que é necessário o bem-estar de tudo que está no mundo, e segundo ele: "todos os seres suscetíveis de prazer e dor devem ser tidos como sujeitos de direitos e tratados como tais" (2009, p. 30).

Assim, as indagações do autor a respeito das ações humanas para com os animais nos levam a questionar sobre o critério que faz preservar uns e matar outros. Podemos pensar qual a diferença entre o cachorro e a vaca? O que nos leva a pensar que um pode ser preservado enquanto o outro pode servir de alimento?

A terceira ecologia colocada por Ferry é a ecologia profunda, que defende, por exemplo, o direito da árvore, ou seja, que o ambiente natural não pode ser sacrificado em prol de um humanismo egoísta e cego. Tal princípio é sustentado por movimentos "alternativos", na Alemanha e EUA, e tem defensores como Aldo Leopoldo nos EUA, considerado o pai da Ecologia profunda; Hans Jonas, na Alemanha, que tem trabalhos como *Principe responsabilitê* (1979), e o francês Michel Serres.

Essa concepção ecológica defende que o homem deve ser protegido de si mesmo e que o universo, como um todo, deve se tornar sujeito de direito. Segundo Ferry, a ecologia profunda prega que: "Precisamos dar um passo suplementar, levar finalmente a sério a natureza e considerá-la dotada de um valor intrínseco que exige respeito." (2009, p. 122)

Os Postulados de Ferry em defesa da questão ecológica, nos reportam às ideias de Felix Guatarri e *As Três ecologias* (2005), obra na qual o autor afirma que há três direções a serem seguidas pela perspectiva ecológica: "o meio ambiente, as relações sociais e a subjetividade humana". Dentro da perspectiva da "Ecosofia", proposta por ele, o meio ambiente segue outro rumo, o da reciprocidade de relações, opondo-se, dessa forma, às contradições das relações capitalistas.

Percebe-se, assim, que Guratarri propõe um olhar holístico, que veja a ecologia globalmente, como ele mesmo afirma: "Não haverá verdadeira resposta à crise ecológica, a não ser em escala planetária e com a convicção de que se opere uma autêntica política social e cultural, reorientando os objetivos da produção de bens materiais e imateriais" (2005, p. 9).

Guatarri observa que a subjetividade humana não se estrutura separadamente das relações sociais, assim como todo contexto tecnológico e econômico fazem parte da vida humana, influenciando os outros dois aspectos. A natureza é o homem assim como ele é a natureza, por isso:

> Mais do que nunca a natureza não pode ser separada da cultura [e da Literatura] e precisamos aprender a pensar "transversalmente" as interações entre ecossistemas, mecanosfera e Universos de referências sociais e individuais e [Simbólicos]. Tanto quanto algas mutantes e monstruosas invadem as águas de Veneza, as telas de televisão estão saturadas de uma população de imagens e de enunciados "degenerados". (2005, p. 25)

O filósofo comunga com a ideia de que a mutação técnicocientífica e o exacerbado crescimento demográfico podem acarretar a degradação da humanidade, através do desemprego, da marginalidade, da ociosidade, da solidão, da angústia e da neurose, e que se constitui como a síntese da degeneração mundana, trazendo a sensação de que o mundo desmorona celeremente. Nesse contexto, os estudos ecocríticos buscam a orientação necessária pela reflexão crítica, no objetivo de poder contribuir para a conscientização do homem adormecido pelo sono da alienação e do poder. A educação ambiental, de forma mais específica, evidencia o papel mediador da leiturização literária que contribui para as estratégias de formação de sujeitos capazes de agir e de se posicionar diante da premência das questões ambientais.

Em GSV, esses sentimentos antagônicos (particularista e de comunhão) são revelados em toda obra. Enquanto é mostrada a guerra em que homens lutam em nome de um poder dominante (Joca Ramiro) ou contra ele, se revelam, também, de forma subliminar, outros interesses. Na verdade, muitos procuram o poder, Hermógenes, Ricardão, Zé Bebelo, e o próprio Riobaldo, tanto que este acaba como um latifundiário, o que mostra a continuação do ciclo do poder capitalista.

Nesse sentido, Riobaldo sente a morte de Diadorim, mas há de se observar que, com a morte dele, elimina-se também um dos seus principais inimigos, Hermógenes. É como se Diadorim tivesse se encarregado de tirar do caminho de Riobaldo o oponente e também saído de cena para que ele "reinasse" em paz.

Assim, a literatura amplia o nosso olhar através dos recursos estilísticos, na perspectiva da forma, estrutura, processo e função da obra. Encurta-se, assim, o "espaço" de

tempo, permitindo-nos ver o mundo ontem, hoje e amanhã, e observar a atualidade de problemas pretéritos, que ainda se fazem presentes; problemas futuros que dependem do presente e outros que nos servirão de exemplo para possíveis soluções.

Em *Caosmose* (2000), Guatarri, a partir da observação de um supermercado, mostra a miserabilidade em que se encontram as relações sociais, nas mínimas necessidades de oralidade. Para ele, esse ambiente, além de ser um símbolo do consumismo, é também um lugar onde se impedem as aproximações humanas. Nesse espaço, o consumidor tem um único objetivo: consumir, e não deve ser "atrapalhado", não pode sair do foco e, por isso, ele é isolado do contato oral com as pessoas, como mostra o filósofo:

> No supermercado não há mais tempo de tagarelar para apreciar qualidade de um produto, nem de pechinchar para fixar seu justo preço. A informação necessária e suficiente evacuou as dimensões existenciais de expressão. Não estamos mais lá para existir, mas para realizar nosso dever de consumidor. (p. 115)

Percebe-se um espaço em que tudo é programado para um determinado objetivo: o consumo. O simulacro é criado com a ideia de que o cliente é bem atendido quando tem, ao seu alcance visual, todas as informações de que precisa, desde que saiba decodificar linguagem de e para o consumo. É uma maneira de evitar o contato, ou melhor, a distração. É como se o consumidor fosse um boneco que age exatamente como está previsto pelos articuladores do consumo. As pessoas não se comunicam, há sempre uma intermediação através de placas, rótulos, quadro de avisos, circulares, entre outros.

Seguindo esse aspecto, a mídia é um dos principais impulsionadores desses sentidos, pois possui um poder soberano sobre a sociedade, a ponto de transformar a vida de um indivíduo em questão de minutos, seja para o bem ou para o mal, consoante o interesse dos que estão por trás do contexto midiático. A televisão entra em nossas casas e em nossas vidas e influencia o nosso modo de pensar e agir, dita o que e como consumir, e influencia diretamente a vida de crianças, adolescentes, jovens e adultos.

Marilena Chauí, em *Simulacro e poder, uma análise da mídia* (2006), esclarece alguns pontos escusos que ficam entre a realidade e a representação da realidade que é levada ao telespectador, pela TV. Ela mostra o que é o simulacro e como é criado para atingir aos interesses de quem o leva ao público, cujas "necessidades" refletem as intencionalidades daqueles. Assim, a impressão será aquela que pretende os sujeitos que estão se escondendo

por trás das câmeras. Chauí diz que isso ocorre em tudo que é mostrado pela TV, desde o comercial, passando pela novela, até o programa jornalístico e eventos em geral.

Seguindo essa linha de raciocínio, percebe-se que em alguns programas ligados à natureza, a impressão que se tem é de estarmos assistindo a um grande espetáculo em que os elementos naturais (animais principalmente) são os atores. Programas nos quais não se veem a devastação nem as matanças de animais. Onde se apresenta uma natureza linda, preservada, maravilhosa, para ser admirada, contemplada, uma vez que é, primeiramente através dos olhos, a apreensão da atenção do telespectador. Tudo é mostrado como se a natureza estivesse em um quadro em movimento, para ser apreciado à distância. Percebe-se que esse processo de espetacularização da natureza, disseminado em grandes proporções pela TV, já havia sido iniciado antes pelas revistas foto jornalísticas como assevera Muniz Sodré:

> A imagem feita da natureza brasileira é quase sempre de um país a descobrir ou em vias de construção. A paisagem virgem é revelada a maneira do descobridor, como se sua simples penetração pelo repórter e a consequente cobertura fotográfica marcassem automaticamente um fato de grande importância para o Estado e para a nação. [...] A geografia nacional que, conhecida através de uma viagem real pode se revelar bastante inóspita e miserável, é um espetáculo colorido nas páginas das revistas. (1992, p. 49-50)

Muniz Sodré parece dizer sobre as revistas o que queremos expressar sobre o contexto televisivo. É só observar que até a vida do povo nordestino, quando afetado pela seca, aparece como um espetáculo para conhecimento de outros, como se aquilo fosse uma situação determinada unicamente pela natureza e ninguém pudesse fazer nada para mitigar o problema ou solucioná-lo.

Os jornalistas desses programas giram o mundo sempre com o papel de intermediário entre o homem (telespectador) e a natureza, enfatizando, mais uma vez, o poder da mídia. Ela aparece como um narrador que possui “poder” sobre seus personagens e todos os outros elementos por ele apresentados, dando ao leitor um falso conforto e fazendo-o conforme interesse “estético”.

É interessante perceber que, nesses programas, a relação homem natureza é estruturada separadamente. O homem vê na terra sempre um meio de prosperar e faz uso das estratégias capitalistas, usa do capital para alcançar seus objetivos. A preservação, nesse caso, é para benefício do homem e não pela natureza em si. Esse aspecto comunga com o que diz

Ferry (2009) sobre a primeira concepção moderna de ecologia em que tudo é feito e pregado em prol de uma preservação ambiental, pensando exclusivamente no humano.

Dessa forma, vê-se que esses programas televisivos ainda estão muito longe da ecologia profunda, observada por Ferry, de pensar a preservação como respeito e irmandade aos outros elementos naturais: os não-humanos, ou seja, dos "direitos da árvore e dos animais". Nesse sentido, a análise ecocrítica se fará conforme o olhar de cada um. Tomando de empréstimo as palavras de Isabel Carvalho (2002, p. 31), pode-se dizer que uma das condições dentro da literatura é de: "uma perspectiva hermenêutica, uma aventura em que os sujeitos e os sentidos do mundo vivido estão se constituindo mutuamente na dialética da compreensão/interpretação".

Assim, a literatura, mediada pela universalidade, traz a possibilidade de observação de virtudes e "defeitos" e de ações positivas e negativas sobre a natureza, dando ao leitor a oportunidade de fazer suas escolhas. Dessa forma, a ecocrítica traz possibilidades argumentativas, porque apresenta o próprio mundo vivido de modo que se possa observá-lo, uma vez que o contexto literário aproxima o homem do mundo que o cerca ou, pelo menos, o faz enxergá-lo melhor.

2.1 TIPLOGIAS DE NATUREZA EM GRANDE SERTÃO: VEREDAS - DIRECIONANDO NOSSO OLHAR

De acordo com Mônica Meyer (2008), a ecologia humana e a ecologia cultural marcaram o século XX, trazendo à tona a relação do humano com o meio ambiente e a conscientização da transformação dos modos de vida dos grupos sociais, bem como sua forma de perceber a natureza. A autora observa que a natureza passou a ser objeto de estudo de várias áreas do conhecimento, como a Biologia, Engenharia, Geografia, História, Sociologia, Medicina, entre outras. Assim, "a composição de equipes multidisciplinares amplia a análise na área ambiental, ao prever a incorporação de aspectos socioculturais no trabalho" (MEYER, 2008, p. 21)

Os estudos literários, através da perspectiva ecocrítica, partem para uma apreciação da natureza nas obras literárias do passado, do presente e do "futuro", buscando observar as

relações entre o ser humano e o contexto ambiental em que está inserido, aspectos que podem ser vistos na prosa e na poesia.

Colocamos, nesse contexto, a natureza em suas correlações espaço-temporal como categoria de análise, para uma perspectiva ecocrítica em *Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa, assinalando que, no contexto da obra rosiana, a natureza é plena de significação. É apresentada como agente na vida dos personagens, especialmente na do narrador Riobaldo e do personagem Diadorim.

A natureza na obra rosiana é polissêmica, e vai ganhando diferentes sentidos e significados a cada situação vivida ou descrita pelo narrador. A natureza externa, representada pelo ambiente físico e pelas andanças e batalhas dos jagunços travadas com o "inimigo"; e a natureza interna, evidenciada através do que o narrador apresenta sobre o interior humano e sobre as andanças de um espírito inquieto e inquisidor que tenta, a todo custo, expressar suas percepções sobre o que vê e o que sente; são, a nosso ver, as principais tipologias elencadas pelo autor e que alimentam a trama de Rosa e dão sentido ao enredo.

Assim, a natureza em GSV se revela objetiva e subjetivamente, numa dialética que mostra as contrariedades e mutabilidades do homem, do espaço, e dos outros seres que nele habitam. Rosa deixa bem delineadas a natureza externa (física) e a interna (essência humana), num contexto de interrelação. Essas tipologias de naturezas se revelam à medida que o narrador nos mostra cada recanto do sertão por onde anda, e quando deixa vir à luz suas percepções sobre tudo o que vê e todas as situações que vive. Também são revelados seus sentimentos "indizíveis", provocados por tais percepções que são externalizadas, muitas vezes, pelos elementos da natureza, fomentando tanto a perspectiva de uma visão sociocultural quanto fenomenológica.

Fernando Dias (1966) já dá conta, em sua fala, da simbiose homem-natureza em GSV, através das muitas imagens expressas pelo narrador, nas quais se podem identificar os sentimentos humanos com os aspectos da natureza externa. O autor nomeia a obra de Rosa de: "Sistema simbólico de comunicação inter-humana" (p. 81)

Riobaldo, ao longo de sua narrativa, vai apresentado um ambiente que tem vida própria e que, de alguma forma, interfere na vida dos personagens, a exemplo do Rio Chico, que, segundo ele, dividiu sua vida em duas partes. Apresenta também os espaços por onde andam os jagunços e que parecem estar a favor ou contra os personagens, dependendo da situação.

Esses espaços, muitas vezes, são observados pelo narrador como espaços de vida (as veredas, Fazenda Sempre Verde, Fazenda Sta. Bárbara) ou de morte, (Liso do Sussuarão, o Sucruiú, Veredas Mortas). Sob este contexto apontamos a fala de Meyer (2008, p. 35), quando diz:

> A percepção geográfica em *Grande sertão: veredas* é corporal, vivida com cumplicidade no meio de situações do cotidiano. As paisagens são percebidas e ganham existência porque estão impregnadas de significados que traduzem na memória e na expressão, em reminiscências do vivenciado e do experimentado. As sensações táteis, olfativas e visuais se estendem num *continuum*, sorvendo os espaços em evolução. As paisagens são vivas e mutáveis, sendo reconstruídas e recriadas internamente pelo personagem com conhecimento e sentimento. Elas não aparecem nem como cenário nem como pano de fundo, tecem e abordam a trama da vida de Riobaldo em um longo fio que compõe a narrativa contada nesse grande sertão.

É perceptível na fala de Meyer, que a importância dada à natureza na obra de Rosa, é de protagonismo, de algo que conduz, que age e que transforma a vida do narrador. O discurso do narrador rosiano é alimentado por suas percepções sobre tudo que o cerca, e tais percepções são evidenciadas a partir dos seres que fazem parte do ambiente. Nesse sentido, Riobaldo, quando apresenta suas impressões ou mesmo as qualidades boas e más dos seres humanos, usa a natureza como exemplo. Dessa forma, numa expressão metafórica, revela a similitude entre as categorias humano e não-humano;

> [...] O tanto assim que até um Corguinho que defrontei __ um riachim à-toa de branquinho __ olhou pra mim e me disse: __ Não __ Eu tive que obedecer a ele. Era para eu não ir mais para adiante. O riachinho me tomava a bênção. Apeei. O bom da vida é para o cavalo, que vê capim e come. Então, deitei, baixei o chapéu de tapa-cara. Eu vinha tão afogado. [...] quando a gente dorme vira tudo: vira pedras, vira flor. O que sinto, e esforço em dizer ao senhor, repondo minhas lembranças, não consigo; portanto é que refiro tudo nestas fantasias. [...] E sei que em cada virada de campo, e debaixo de sombra de cada árvore, está dia e noite um diabo, que não dá movimento, tomando conta. Um que é romãozinho, é um diabo menino que corre adiante da gente, alumiando com lanterninha, em o meio certo do sono. Dormi, nos ventos. Quando acordei não cri: tudo o que é bonito é absurdo __Deus estável. Ouro e prata que Diadorim aparecia ali, a uns dois passos de mim, me vigiava. (GSV, 2006, p. 288)

As concepções do narrador, anteriores ao fragmento, nos conduzem a um espaço que ele descreve em meio a um emaranhado de imagens, desejos, anseios e receios e, como é próprio da sua índole, em fuga. No trecho acima, ele nos leva a perceber uma fusão humano-natureza e, ao mesmo tempo, deixa evidente sua percepção sobre Diadorim incutida, metaforicamente e simbolicamente, no espaço ambiente.

Primeiro ele diz que ao dormir, o sujeito perde o “poder” sobre si: “quando a gente dorme vira tudo: vira pedras, vira flor”. Depois ele diz que as belezas que se apresentam aos nossos olhos e as inofensivas aparências podem esconder um mal que seduz e, ao mesmo tempo, pode induzir: “E sei que em cada virada de campo, e debaixo de sombra de cada árvore, está dia e noite um diabo [...] tomando conta. Um que é Romãozinho, é um diabo menino que corre adiante da gente, alumiando com lanterninha, em o meio certo do sono”. Em seguida, ele descobre epifanicamente, que Diadorim estava ali muito próximo. Observa-se que do mesmo modo que Diadorim pode representar o mal, travestido de beleza e de boa aparência, representa, também, o anjo que protege, uma vez que ele estava vigiando o sono de Riobaldo, indiretamente, protegendo-o.

As palavras do Narrador, como ele próprio afirma para seu interlocutor, não conseguem expressar seus sentimentos e sensações: “O que sinto, e esforço em dizer ao senhor, repondo minhas lembranças, não consigo; portanto é que refiro tudo nestas fantasias” (2006, p. 288), por isso ele usa a natureza e o sobrenatural para se fazer entender. Ele parte de um aspecto concreto, de conhecimento universal que é a natureza e de aspectos sobrenaturais, também conhecidos e respeitados pelo imaginário social universal, para poder traduzir as sensações e os sentimentos em relação àquela situação, e a representação de Diadorim para ele, revelando, nesse contexto, a percepção fenomenológica.

Por outro lado, percebemos na narrativa de GSV que quando o narrador procura a presença de Deus e do diabo ele não separa homem e natureza, mostra como se revelam o bem e o mal tanto no homem quanto nos outros componentes do universo: “Tudo. Tem até tortas raças de pedras, horrorosas, venenosas – que estragam mortal a água [...] o diabo dentro delas dorme” (GSV, 2006, P. 11). Nesse contexto, o humano e todos os outros elementos estão em igual condição no mundo.

Outro aspecto interessante é que o real, quando expresso por Riobaldo, está como condiz o próprio nome do narrador, cambiante. O narrador está sempre revelando uma transitoriedade, seja na representação da natureza interna (alma humana): “Natureza da gente não cabe em nenhuma certeza”, com suas faces boas e más; seja na natureza externa que também é mutante. Nessa perspectiva, Gabriela Reinaldo (2012, p. 1) diz que: “A natureza, no *Grande sertão: veredas*, é um termo utilizado tanto para se falar do ambiente, conjunto de coisas do universo sertanejo, quanto para se referir à condição humana. Natureza como situação interior da essência de alguém”. Portanto, tanto o real quanto o abstrato, nas palavras

do narrador, estão sempre numa eterna travessia. O símbolo do infinito assinalado por Rosa mostra a condição de continuidade de tudo e que a morte, presente em toda obra, também é uma espécie de travessia assim como a vida também o é. Nesse contexto, vemos que a natureza, seja humana ou externa, fomenta a fusão dos contrários.

Manoel Cavalcanti Proença, em *Trilhas do Grande sertão* (1958), divide a obra em dois planos analíticos: o subjetivo e o mítico. Como subjetivo ele coloca os conflitos e as contradições de Riobaldo, que vivem oscilando entre Deus e o Diabo. Como plano mítico, ele observa algumas representações de rituais e alguns simbolismos fomentados pelos elementos naturais como o rio Urucuia, que se revela no discurso narrativo, um tradutor das sensações e dos sentimentos humanos. Nesse contexto ele observa que:

> Nesse plano, o rio é figura de primeira grandeza. Há mesmo, no desenrolar da estória, uma indistinção em que ele e o herói se confundem, superpondo-se ou correndo paralelos. Poderíamos até dizer que o rio é mais importante que o homem, pois este o liga às suas emoções, dele se vale para dar corpo às suas ideias, associa-o ao próprio destino do jagunço, de amoroso e de místico. (1958, p. 33)

Seguimos, até certo ponto, o olhar de Proença, uma vez que veremos as representações dos elementos naturais, porém nos reportamos à percepção do narrador sobre o contexto de natureza para revelar seus sentidos e sentimentos, na condição fenomenológica. Nessa perspectiva, cotejamos as características tipológicas da natureza externa, observada através do espaço sertanejo, e a humana (interna), a partir da relação do humano com a dimensão física da natureza (espaço físico) e com os outros seres que o habitam, bem como os elementos e fenômenos naturais. Essas tipologias são, a nosso ver, as que orientam todos os outros aspectos apresentados na obra, pois percebemos uma simetria entre a natureza externa e a humana (interna), que converge para uma fusão homem/natureza.

Percebemos também uma assimetria evidenciada nas ações negativas do homem em relação à natureza e da própria natureza em relação ao homem, representada pelos fenômenos naturais como fogo, água, sol, a aridez do espaço, entre outros. Do mesmo modo, as observações do narrador, sobre as cosias do mundo, os rituais que fazem parte da obra e a forma como são apresentados os elementos naturais, expressam um contexto carregado de simbologias imbuídas de misticismo.

No contexto tipológico de natureza, elegemos, para investigação, alguns elementos derivativos das duas tipologias centrais (dimensões internas e externas). Ressaltamos,

contudo, que as tipologias derivativas para análise da obra foram selecionadas por se apresentarem como as de maior relevo e expressão simbólica e sociocultural nos percursos das idas e vindas em GSV. São elas: **o espaço**, representado pelo sertão e suas complexidades; **a água**, vista através dos rios, em especial, o São Francisco, o Urucuia e o De-Janeiro; **e o animal**. Esta última se apresenta constantemente na narrativa, incorporando sentidos diversos e tem uma grande representatividade no discurso do narrador. Elencamos também o contexto de natureza interna considerando essencialmente os personagens.

Lembramos que outros elementos das tipologias derivativas elencadas serão considerados na análise, a exemplo da flora, dos fenômenos como a chuva, o vento, o sol, a terra, os quais serão explicitamente e implicitamente considerados na medida em que se integram e se interrelacionam com a totalidade natural presente na obra. Cabe esclarecer que o espaço será visto em sua concepção social e fenomenológica, logo, percebemos espaço e lugar como categorias diferenciadas pela intensidade das percepções, valores e sentimentos a elas associadas. Assim, consideramos espaço quando nos referirmos às impressões e aos valores universais e genéricos; e lugar quando as percepções e sentimentos são mais intensos e estáveis em sua condição sensorial da relação homem/natureza.

Em GSV, embora os jagunços sejam nômades, essa condição de migrante se dá dentro do próprio sertão. Dessa forma, o sertão é para eles o espaço vivido, portanto, ao pensar o sertão em relação ao que está externo, para quem nele vive, trabalha e entende, ele assume status de lugar, a exemplo do que ocorre com Riobaldo, para o qual o sertão é um lugar, em virtude do vínculo criado e da cumplicidade entre ele e o espaço vivido. Dessa forma, dentro do próprio sertão vamos encontrar, na visão do narrador, os espaços topofílicos e topofóbicos[21]

O elemento água será observado a partir da percepção do narrador sobre os rios, dos quais veremos também a importância no que condiz ao espaço geográfico e à representação sociocultural, que remete a um contexto sócio econômico, político e cultural do Brasil. Ressaltamos que o homem (personagem), como aquele que se relaciona com tudo isso, é o condutor do nosso olhar. Buscaremos observar e entender a relação homem/natureza, considerando, entre outros aspectos, os citados elementos, por entendermos que têm um grau de importância bastante significativo na obra estudada.

[21] Expressões usadas no sentido dado por Yi Fu Tuan, no livro *Topofilia* (1980).

Nesse sentido, a natureza humana é vista conforme o próprio narrador nos apresenta, em diálogo interativo com a natureza externa, de forma que suas subjetividades e ações são vistas em similitude com o ambiente externo. Assinalamos que o contexto natural externo e as relações do humano com ele, tanto racionalmente, quanto no que condiz aos aspectos sensíveis e sentimentais, são observados de modo que se revelem as relações socioculturais e sensoriais entre humano-natureza.

A perspectiva de natureza em GSV é de algo que dá significado à vida dos personagens e como se interrelacionam seus elementos e o narrador, por sua vez, conduz o nosso olhar, uma vez que se trata de um monólogo. Portanto, é através dele que percebemos todo contexto físico e subjetivo da obra, seja com relação às percepções do próprio narrador, seja a subjetividade dos outros personagens e de suas relações com o espaço ambiente. Isto posto, se percebe uma natureza que se manifesta através dos sentidos e sentimentos dos personagens, traduzidos metaforicamente e simbolicamente pelo narrador. O sertão está à semelhança da terra com todas as pluralidades, contrariedades, complexidades, transformações e relações dialéticas, e estes aspectos são confluentes com o subjetivismo humano.

O *Grande sertão: veredas* tem uma imensa fortuna crítica, mas, de acordo com Monica Meyer (2008), são poucos os trabalhos que discutem a obra Rosiana pelo viés ecocrítico, ou seja, que se direcionam particularmente à relação homem e meio ambiente. Entre eles está a dissertação de mestrado *Os quatro elementos do grande sertão: Veredas de sua Gênese Narrativa* (2010), de Fernando Antônio de Araújo. Nela, o autor mostra como os quatro elementos, fogo, terra, água e ar, interferem no crescimento do narrador, numa análise fomentada a partir da epígrafe "O diabo na rua no meio do Redemoinho", como infere Araújo:

> Nessa frase, o *diabo* seria o fogo, que pode ser visto como uma metáfora do conflito humano na compreensão do bem e do mal e do desejo de ascensão intelectual e espiritual. A *rua* pode ser entendida como uma junção/casamento da terra e da água, de onde se eleva pelo ar o *redemoinho*. A *rua* também pode ser vista como um *rio*. Nela o redemoinho sobe e desce. Na *rua* de terra ele se ergue pelo ar, na *rua-rio* ele mergulha da superfície para o fundo das águas do desconhecido, que é o destino e a origem do homem Riobaldo. (p. 11)

Outro trabalho com esse direcionamento traz outra obra de Rosa. No artigo *Miguilim, a natureza e o reconhecimento do mundo* (2008), de Maria Carolina Godoy a autora procura

ver o percurso e a aprendizagem do personagem, através da natureza. É com as experiências vividas no seio da natureza que Miguilim descobre seu próprio eu e o sentido das situações vividas:

> Essa aparência indissociável se deve ao fato de se estender a manifestação de sensações da personagem para o espaço; a compreensão de sentimentos como o amor, a morte, o medo, as pequenas perdas dá-se, muitas vezes, no contato com a natureza, já que se trata do espaço privilegiado na narrativa. (p. 2).

A natureza, nesse contexto, tem uma importância vital na obra, e fica evidente a fusão homem-natureza, uma vez que o protagonista, assim como Riobaldo, procura responder aos seus conflitos, a partir do que vê e sente na natureza externa. Já se disse, também, ter, a narrativa riobaldiana, um elo entre Oriente e Ocidente, como se pode ver no texto intitulado *O sertão oriental-ocidental de João Guimarães Rosa*, (2009), de Francis Utéza, em que o autor mostra, através dos três principais rios mencionados por Riobaldo, e das situações por ele vividas, envolvendo esses rios, a relação metafísica e os aspectos religiosos e místicos que envolvem todas as situações. Uma das colocações do autor evidencia que:

> [...] Na confluência do rio São Francisco com o de-Janeiro, de Minas, sob os auspícios de entidades protetoras das passagens, e na ilustração da conjunção-complementaridade dos opostos, características tanto do hermetismo como do taoísmo, Riobaldo era batizado nas águas do Rio-pai. (UTÉZA, 2009, p. 210)

A iniciação de Riobaldo, assim como a do Menino que ainda não tinha um nome próprio, foi feita através de um ritual de passagem pelas águas sagradas do rio Chico e acolhidos pelo ventre da natureza: [...] “fomos, na vargem, no meio-avermelhado do capim pubo [...]” (GSV, 2006, p. 107). Observa-se que todas as ações remetem a um ritual, um batismo: [...] “sentamos, por fim, num lugar mais salientado, com pedras, rodeado por áspero bamburral. [...] Ele me deu rapadura e queijo. [...] Estava pitando. Acabou de pitar, apanhava talos de capim-capivara e mastigava [...]”. (p. 207)

Riobaldo não se vê em um aspecto de uma determinada religião, mas um misticismo que funde Oriente e Ocidente nas suas diversidades de crenças e rituais, porém com o elo que liga a todas as formas de crenças, que são os elementos naturais. É uma mistura de Éden e, ao mesmo tempo, de um mundo profano. O paraíso posto pelo lugar sagrado, o sacrifício pelo sangue do mulato que tenta macular a “virgem’, embora isto não esteja claro, em virtude da omissão da identidade de Diadorim; e a iniciação de Riobaldo como homem, uma vez que, é

nesse momento, que ele sente, pela primeira vez, a atração sexual pelo Menino, levam a um ritual imbuído de misticismo e simbologias.

O narrador passa todo o tempo se questionando sobre a existência de Deus e do diabo, numa eterna tentativa de fusão dos polos opostos, e deixa evidente que tanto o bem quanto o mal estão onde o homem os vê, ou seja, se revelam conforme a percepção de cada indivíduo. Para isso, Riobaldo vai descrevendo alguns aspectos contrários das coisas e das pessoas. Por outro lado, deixa claro o hibridismo religioso de modo que sejam respeitadas as várias maneiras de se perceber Deus. Logo no início da obra, Riobaldo diz que os mistérios e as complexidades do sertão estão em toda parte, mas que as coisas dependem da interpretação de cada um.

Esses aspectos nos levam a perceber que, entre as "tipologias" de natureza, Rosa elege as duas que são universalmente compreendidas, no sentido de que são aceitas em todas as formas de conhecimento, mas, ao mesmo tempo, são enigmatizadas pelo homem, dado seu grau de complexidade: a natureza externa e a natureza humana (interna). É importante ressaltar, no entanto, que a maneira como o autor conduz sua narrativa nos leva a perceber a dialética entre essas duas naturezas e que os aspectos contraditórios que as fundamentam estão postos em todas as coisas e também na forma como o humano vê o ambiente que o cerca.

Percebe-se, assim, que o autor parte de um contexto real de naturezas para extrair o fio do tecido textual que entrelaça a trama da sua ficção. É assim que o narrador de Rosa vai nos encaminhando por trilhas sertanejas, contando suas travessias reais e subjetivas, enredadas através dos elementos da natureza externa, em conexão com a natureza interna. Faceta que será genialmente utilizada, também, para levar o leitor a perceber, através do contexto narrativo e da história vivida por Riobaldo, os fios que conduzem à realidade histórico-sociocultural, ensejada por Rosa.

Mais uma vez ficam evidentes as contrariedades da relação homem/ambiente que, hoje, mais do que nunca, provoca uma "crise de sentido" apontada por Berger e Luckmann (2004), ao observarem que o homem moderno sempre se viu diante dos conflitos sociais e dos valores éticos, morais e teológicos. Porém essa crise da atualidade é alimentada pelas contradições capitalistas que interferem nas relações sociais e nos aspectos identitários do sujeito, daí a inversão de valores como a "sacralização" do banal e do fútil.

Diante desse contexto, é interessante observar que Rosa já tinha essa visão e coloca tal perspectiva de forma ficcional, mostrando, através do narrador, do espaço representado pelo sertão e de outros elementos da natureza (água, animal, flora), todas as contrariedades que cercam o humano e a natureza externa. Ele mostra que entre todos esses aspectos há um elo que os faz se aproximar e se repelir ao mesmo tempo. Essas interrelações de naturezas são representadas pelos conflitos de Riobaldo, pela forma como ele se apresenta em seu contexto narrativo, sua percepção sentimental e cultural sobre as coisas; no caráter e comportamento de cada um dos jagunços e dos chefes de jagunços e, especialmente, em Reinaldo/Diadorim/Diodorina.

Observa-se que Rosa começa por desconstruir a fronteira entre "Oriente" e "Ocidente", no sentido dos polos opostos, mostrando que o homem não está dividido, ele é o elo entre os opostos. Por isso veem-se, na narrativa rosiana, tanto os aspectos orientais quanto ocidentais, ou seja, mesmo separados por fronteiras geográficas e culturais, os sentimentos humanos são universais, por isso, como afirma o próprio Riobaldo: "o sertão está em toda parte". (GSV, 2006, p. 8)

A narrativa de Rosa está montada sobre os opostos e refletir sobre as perspectivas dos opostos implica falar da filosofia de Heráclito, um filósofo marcante entre os pré-socráticos. As duas principais ideias de Heráclito, em relação ao universo, era o devir: a fluidez e mutabilidade de tudo que existe; e a existência dos opostos que, segundo ele, acaba por dar harmonia e equilíbrio ao universo.

Heráclito acreditava na fluidez de tudo e achava que seriam os opostos e as diversidades que possibilitavam a harmonia do universo. Foi um dos primeiros, senão o primeiro, a pronunciar o *logos* com sentido um pouco diferenciado da tradição. O filósofo tentava traduzir a natureza e a condição dual dela era, para ele, um dos aspectos mais importantes para explicar a própria condição das coisas e do homem. Porém, a percepção só é possível, quando colocamos a nossa cognição a serviço da diferenciação por oposição entre uma coisa e outra, por isso a compreensão dos aspectos fundamentais: dia e a noite; o bem e o mal; a alegria e a tristeza, entre outros aspectos que existem em suas dualidades.

Para Heráclito (1985) a oposição é inerente à existência e à forma como as coisas passam a ser deduzíveis, interpretadas e analisadas. Sendo assim, é necessário que um exista, para que o outro possa existir. O próprio homem sofre transformações já a partir do nascimento, dando a certeza de que nada é estático, o universo e os seres que o habitam estão

em constante movimento. Nessa perspectiva, em GSV, Riobaldo tenta mostrar essa condição de dualidade e de mutação do universo, a condição do devir universal e o fusionismo entre o humano e a natureza, deixando todos os elementos sobre a terra na mesma condição. Especialmente no início da narração, Riobaldo vai descrevendo e exemplificando, tanto a condição dual quanto as mutações das coisas e dos seres: "O senhor mire veja: o mais importante e bonito, do mundo, é isto: que as pessoas não estão sempre iguais, ainda não foram terminadas – mas que elas vão sempre mudando. Afinam ou desafinam". [...] (GSV, 1984, p. 19)

A relação dos contrários vai se revelando a cada momento em diversas situações e no eu dos personagens, especialmente do narrador. Sobre esses aspectos, Rosenfield (2008, p. 36) reitera: "[...] Essa batalha, que será a maior vitória de Riobaldo Urutu Branco, porém uma vitória paga pela desfeita da morte de Diadorim (aqui aparece de novo, o tema do verter das coisas no seu contrário), o riso vindo de fora é repentinamente localizado dentro do próprio eu".

A fala de Rosenfield remete ao momento da batalha final entre os jagunços de Riobaldo e os de Hermógenes. Riobaldo assumiu seu "lugar", em cima do sobrado, lugar de chefe, que ele mesmo põe em dúvida quando diz: [...] "Eu sabia do meu dever de fazer. Descer para lá me ajuntar com os meus, para ajudar? Não podia, não devia de; daí, conheci. Ali, um homem, um chefe carecia de ficar". (GSV, 2006, p. 590).

O narrador deixa, indiretamente, a dúvida, se agiu em prol da posição de comando ou pela comodidade de resguardar-se. O dúbio dá a percepção de contrariedade de alguém que lutava ao lado dos outros, mas não hesitou em, até certo ponto, fugir do combate direto. Riobaldo contava com uma vitória: "Vocês têm paciência, meus filhos. O mundo é meu, mas é demorado... [...] Duvidei não. Nasci para ser". (p. 590-591). Assim, os sentimentos opostos acompanham o narrador que se via "grande," absoluto e, essa altura concreta do espaço em que ele se encontrava, no sobrado, simboliza a altura na qual ele se colocou em relação aos companheiros: "Era eu, sobre vez. Por todos, eu enorme". (p, 591). Dessa forma, essa voz do próprio eu se externaliza quando ele confessa:

> Até que, nisso, alguém se riu de mim, como que escutei. O que era um riso escondido, tão exato em mim, como o meu mesmo, atabafado. Donde desconfiei. Não pensei no que não queria pensar; e certifiquei que isso era ideia falsa próxima; e, então, eu ia denunciar nome, dar a cita... Satanão! Sujo!... e dele disse somentes __S... __ Sertão... Sertão...(GSV, 2006, p. 591)

Parece-nos que Riobaldo tenta fazer o seu interlocutor acreditar que ele podia ter sido induzido por uma força maligna: “Satano! Sujo!”. No entanto, a forma que ele encontra para transcrever tal força, esse engasgo na fala, a gagueira que vai se amainando até a conclusão: Sertão... Sertão”. O sertão duro, cruel, dual, ermo, misterioso, assim como a alma humana, como a própria alma do narrador. Riobaldo está sob a carapaça de Urutu Branco. Era o demo que, imbuído de ódio, mataria Hermógenes, como fica claro no momento do pacto em que, várias vezes, o narrador questiona: “Deus ou Demo” __ Acabar com Hermógenes! Reduzir aquele homem” (GSV, 2006, p. 421).

É notável que esse suposto pacto dá, por assim dizer, a coragem para a luta e, o nome Urutu Branco, é a forma encontrada para “ser” o Demo, mesmo sabendo, como mostra o fragmento anterior (p. 591), ser o seu próprio eu a sorrir, o seu ego a se revelar, aspecto visto pelo narrador do presente. Dessa forma, ele deixa claro o bem no Riobaldo e o mal no Urutu Branco, como se fossem dois “eus” em um só e corrobora essa perspectiva com o espaço ambiente, observando, nele, a mesma dualidade.

Ainda com relação à perspectiva heráclica, o narrador rosiano enfatiza que a discórdia das coisas acaba por dar harmonia ao contexto em que elas vivem: “[...] O ruim com o ruim terminal pelas espinheiras se quebrar [...] O senhor rela faca em faca e se afia – que se raspam. Até as pedras do fundo, uma dá na outra, vão se arredondinhando lisas, que o riachinho rola” (GSV 1984, p. 14).

Veja-se que há, no universo, correlações de forças que acabam por dar uma face e uma harmonia ao todo, e esse universo é representado na obra rosiana pelo sertão: “esse universozinho nosso aqui. Sertão.” (p. 16). O narrador mostra que a condição de existência de Deus e do diabo é necessária para que se veja a diferença e a existência do bem e do mal. Nesse contexto, ele observa na natureza a presença de Deus como a essência das coisas:

> [...] A pois um dia, num curtume, a faquinha minha que eu tinha caiu dentro dum tanque, só caldo de casca de curtir barbatimão, angico, lá sei. “Amanhã eu tiro” – Falei comigo. Porque era de noite, luz nenhuma eu não disputava. Ah, então saiba: no outro dia, cedo, a faca, o ferro dela, estava sido roído, quase por metade, por aquela aguinha escura, toda quieta. Deixei, para mais ver. Estala, espoleta! Sabe, pois, nessa mesma tarde, ai: da faquinha só se achava o cabo. O cabo – por não ser feito de frio metal, mas de chifre de galheiro. Aí está Deus.

Riobaldo coloca a dualidade e, ao observarmos ecocriticamente, percebemos que tanto o cabo quanto o metal são encontrados na natureza, só que, como ele próprio coloca, o **frio**

metal mostra a condição em que se encontra esse elemento na terra, algo de que o homem se apropria para atentar contra o outro. O metal também é algo "frio", morto, inanimado, diferentemente do animal (galheiro), do qual seria o chifre que serviu como matéria prima para a fabricação do cabo da faquinha. É como se Deus estivesse naquilo que é natureza, nas plantas, na água, no animal, elementos que vêm de uma natureza sensível, vital.

Dessa forma, fica claro que, assim como para Heráclito, para o narrador de GSV a natureza também contém Deus e que o sertão, assim como o mundo, é formado por um sistema de correlações de forças que se confrontam entre si, se harmonizam, divergem, se expandem e se contraem para formarem o todo universal. Ideias essas que não estão distantes das perspectivas orientais com relação à essência de Deus.

Considerando as perspectivas heráclicas[22], e o elemento água, podemos observar que o Rio que não se atravessa duas vezes é mostrado por Riobaldo de várias formas. O Velho Chico foi atravessado por ele pela primeira vez quando ele era ainda menino, em companhia de Diadorim e ele deixa claro o seu medo daquele rio: "Aquele, daquele dia" (GSV, 1984, p. 82). Nas palavras do narrador se percebe a aferição do aforismo heráclico de que "não se atravessa o mesmo rio duas vezes".

A partir daquele momento o velho Chico não seria o mesmo para Riobaldo, assim como ele não seria mais o mesmo homem desde aquela travessia. Outra perspectiva em que se encontra a ideia de Heráclito está nas travessias do Sussuarão e do próprio sertão. Riobaldo tenta atravessar o Sussuarão a primeira vez com Medeiro Vaz e não chega ao final, mas na segunda tentativa ele não era mais aquele da primeira vez e agora, como chefe de jagunço e já conhecendo os segredos do espaço, ele consegue atravessar com a tropa. Fica a premissa de que, nas situações da vida, a cada experiência vivida, o homem não é o mesmo de antes dessas experiências, ele sofre mutações constantes a cada momento que vive. Consequentemente, as coisas também mudam com essas experiências, uma vez que o humano passa a percebê-las de forma diferente.

Toda travessia do sertão é revista por Riobaldo na sua narração ao interlocutor e, no seu discurso, fica clara a maneira como ele analisa cada situação passada, mostrando que, em uma segunda travessia, ele não seria o mesmo homem, assim como o sertão não é mais o

[22] Refiro-me a ideia heracliana (1985) posta no aforismo 91 que diz "Um homem não atravessa o mesmo rio duas vezes"

mesmo, tanto porque ele já o tinha atravessado, quanto pelas transformações que sofreram ambos, ou naturalmente ou pelas metamorfoses provocadas pelas ações humanas.

Para Cavalcanti Proença (1958, p. 9) o GSV pode ser dividido em três partes para uma melhor compreensão da montagem narrativa:

> A primeira individual e subjetiva, antagonismos entre os elementos da alma humana; a segunda, coletiva, subjacente, influenciada pela literatura popular que faz do cangaceiro Riobaldo uma símile do herói medieval. [...] A terceira, telúrica, mítica, em que os elementos naturais – sertão, vento, rios, buritis - se tornam personagens vivos e atuantes"

Ao longo da narrativa percebemos que essa natureza viva é apresentada por Riobaldo conforme a visão dele e a imagem que ele cria para externalizar sua percepção sobre o contexto natural. Assim, a natureza externa ora se apresenta simbolizando as situações vividas, os sentimentos e o estado de espírito do narrador; ora é vista e transcrita como se por uma tradução própria do jagunço para o seu olhar sobre o ambiente físico. Nesse caso a natureza humana de Riobaldo é por ele colocada como sendo o oposto da de Hermógenes. Riobaldo revela-se como quem vê, na natureza, o belo, a vida, a emoção, o prazer de estar vivo para encantar-se com o espaço-ambiente sem feri-lo, mesmo que tenha aprendido a enxergar assim pelos olhos de Diadorim, que é como se fosse, também, o seu anjo protetor, sendo Diadorim o bem e Hermógenes o mal como fica bem claro no encontro dos dois no paredão (o encontro entre o bem e o mal).

Hermógenes é mostrado pelo narrador como destruidor, o símbolo do mal na terra, como se fosse homens como Hermógenes os culpados pelas guerras e desgraças do mundo. No encontro entre Diadorim e Hermógenes no paredão os dois são mortos, simbolizando mais uma vez a hegemonia dos contrários, um só existe para que o outro exista. Esse choque entre os contrários contribui para o "renascimento" de Riobaldo, mas para isso, há o sacrifício do "anjo protetor" (Diadorim) entregue ao "anjo do mal" (Hermógenes) para que tudo volte ao "normal". Esses aspectos se ancoram no "exorcismo" do narrador depois da febre tifo.

Observamos no espaço e suas correlações temporais que os aspectos socioculturais ficam claros quando o narrador se refere à mudança dos nomes das cidades e também do sertão que, enquanto natureza, se transforma constantemente: "Conto o que vi no levantar do dia. Auroras" (GSV, 1984, p. 465), ou seja, todo dia é um dia e não o mesmo dia. Ele termina seu discurso com a palavra "Travessia", mostrando a condição da vida como travessia e o sinal do infinito, que mostra a continuidade de outras travessias. Dessa forma, fica evidente

em GSV a ideia de continuidade cíclica na relação espaço-temporal, que encontra, principalmente no homem, o limite de que precisa para ser transmutada e continuar com outra perspectiva.

Outro aspecto importante sobre a natureza na obra rosiana, é o de que as duas naturezas evidenciadas pelo narrador estão fundidas no título da obra. Primeiro, vemos a qualificação *grande,* que dá uma noção de tamanho, levando-nos a imaginar a imensidão que o leitor vai percorrer. Depois vem a palavra sertão, que remete ao lugar. Porém, se dividirmos o segundo termo em duas partes, assim como matéria e essência, vamos encontrar *ser-tão.* O título é dividido por dois pontos (:) que, de acordo com a gramática da língua portuguesa, podem anteceder uma provável explicação e podem, também, introduzir uma enumeração. Esta enumeração pode estar relacionada às várias possibilidades que fomenta a palavra *veredas,* posta logo após os dois pontos. As veredas, nesse caso, podem simbolizar a explicação para a complexidade do espaço sertanejo e, também, da alma humana. Sobre veredas, encontramos no dicionário online Priberam (2012, P. 1) os seguintes significados:

> (latim tardio *vereda*, de *veredus, -i*, cavalo para viagem, cavalo de caça) *s. f.* 1. Caminho estreito. 2. Caminho secundário que permite encurtar caminho ou chegar mais rapidamente, atalho, 3. [Figurado] Rumo; direcção. 4. [Brasil] Ocasião; momento. 5. [Brasil] Agrupamento de matas cercadas de campo. 6. [Brasil] Local com boas condições para agricultura. [Brasil] ***de vereda***: logo, imediatamente)

Se considerarmos as várias concepções que enseja a palavra veredas, como o próprio dicionário coloca, veremos como o **ser** de ser-tão pode "ser e não ser" sem, no entanto, deixar de ser veredas, com a concepção de oásis do sertão. Por mais de uma vez Riobaldo afirma: "O sertão é e não é". Conforme as inquietações do narrador sobre o sertão evidenciam-se uma espécie de espaço conteúdo, um lugar que é essencialmente sertão: "O sertão está em toda parte" (2006, p. 8), mas as formas como esse sertão se apresenta, objetiva e subjetivamente, é que dão a ele a condição plural de ser.

Outro olhar nos leva ao próprio homem, se observarmos a primeira partícula de sertão como "ser", podemos imaginar a imensidão da alma humana, na qual existem o mal e o bem, isto é, "espaços" secos e as veredas úmidas, que seriam as duas porções que formam a "natureza humana". No início da narrativa já fica clara essa perspectiva: "O senhor tolere, isso é sertão" (p. 7). O narrador continua a história, descrevendo, falando e mostrando as várias concepções de sertão no imaginário social e político do sertanejo e, ao mesmo tempo,

relacionando o contexto espacial à essência humana: “sertão é o sozinho.[...] Sertão é dentro da gente”. (GSV, 2006, p.309)

A condição de todos os personagens é de “ser e não ser”. Riobaldo é o que vemos depois de tudo o que conta, ou seja, o que ficou depois de tudo que viveu, mas durante sua trajetória evidenciam-se vários Riobaldos, de acordo com cada situação vivida: menino pobre, menino rico, professor, jagunço, chefe de jagunço e homem que vive um conflito interior, para se traduzir como sujeito.

Quanto ao elemento animal, essa perspectiva de alterações subjetivas, muitas vezes, é representada pela fauna, a exemplo dos nomes adquiridos pelo narrador: Tatarana e Urutu Branco, quando ele assume posturas diferentes ou quando sua maneira de aparecer aos olhos dos que o veem muda. No entanto, sua essência continua. O Riobaldo que mora no Riobaldo continua, há apenas uma “desarrumação” de pensamentos e ações, um ser e não ser, para depois vir a harmonia, a descoberta ou, talvez, a aceitação de ser, como mostra o narrador ao fim da narrativa: “Agora estou aqui, quase barranqueiro. Para a velhice vou com ordem e trabalho. Sei de mim? Cumpro”. (GSV, p. 607)

Diadorim, por sua vez, possui uma essência ludibriosa, mas que não consegue mudar. Aos olhos de Riobaldo, ele vai se apresentar de várias formas, são várias as maneiras como o narrador vai percebê-lo. Menino rico e bonito, mas, ao mesmo tempo, comporta-se de maneira estranha, beirando a fronteira que separa a sensibilidade masculina da feminina, fato que provoca certa esquivança que o narrador não consegue explicar. Diadorim se mostra um jagunço valente e corajoso, porém, com traços de delicadeza que não condizem com as atitudes de um jagunço. É vingativo e cruel, mas é sensível a ponto de ensinar a Riobaldo os mistérios e as belezas da natureza. Representa, na obra, a clareza e a objetividade, mas expressa um mistério indescritível. Diadorim era, para Riobaldo, a claridade de um dia de sol, mas também a sua “neblina”.

A narrativa de Rosa deixa à vista que há um conhecimento implícito de quem viveu o sertão como espaço de vivência, tal qual quem viu de perto o que Riobaldo observa tão atentamente. Nesse contexto, lembrando as travessias de Guimarães Rosa pelo sertão, na década de 1950, percebemos que o autor tem muito dos naturalistas, que em muito

contribuíram para o conhecimento de diversos lugares no mundo inteiro[23]. Rosa coloca o homem dentro e fora da natureza, no sentido de vê-lo como ser natural e, ao mesmo tempo, de ver suas ações sobre o que ele entende por natureza. Ao mesmo tempo, revela um humano que tem as mesmas características dessa natureza que ele vê como externa a si. Assim, ele mostra, através de sua obra, a vida que tinha no sertão e na natureza em geral, e que não foram vistas por estudiosos, visto que eles se limitaram em contemplar as belezas e estudar modos de exploração das terras visitadas.

Rosa deixa a menção de uma visão separatista entre homem e natureza, por parte dos expedicionários, e mostra, indiretamente, que a exploração de um (natureza) é também do outro (homem). Ele apresenta uma natureza que não se restringe apenas a um conjunto de elementos naturais, mas como algo vivo que pode ser devassado pelo homem. Meyer (2008, p. 122), ao estudar a obra *Boiada* (relatos da viagem de Rosa em 1952), infere que:

> Interessante observar que esse material aqui examinado possibilita outros recortes para leitura e análise. [...] E constitui um registro não só de um sertão mineiro, um pedaço de Minas, ainda pouco estudado e pesquisado, mas, também, de fatos ocorridos num tempo cronologicamente definido. Em 1952 o Brasil atravessa um período de efervescência política com o governo de Getúlio Vargas, a campanha do "petróleo é nosso" e a criação da Companhia Siderúrgica Nacional sinalizavam novos tempos e rumos para o país; o desenvolvimento do país progredia e indicava a mudança de um perfil agrário para industrial.

São patentes na obra rosiana as percepções sensoriais ativas que se revelam no discurso do narrador. As cores, os sons, os cheiros, o paladar, vão aparecendo de modo espontâneo e, às vezes, com uma linguagem cheia de graça, como se as palavras usadas fossem escolhidas estrategicamente para expressar a vida e, ao mesmo tempo, a mutabilidade de tudo:

---

[23] Expedições científicas mostram muito do Brasil, como é o caso de obras como as de Guilherme Fernando Halfeld, que fez um relatório sobre as potencialidades do Rio São Francisco entre 1852 a 1854; e do Padre André João Antonil: *Cultura e opulência do Brasil*, escrita no início do século XVIII, no qual o autor narra as potencialidades do país no campo da agropecuária e relatou sobre os processos e relações socioculturais, desde o litoral até sertão. Rosa conheceu recantos sertanejos que ainda não tinham sido explorados pelos expedicionários, voltou ao "ventre", a Cordisburgo – MG, cidade em que nasceu, e foi nessa região, no cerne de parte de natureza ainda não capitalizada, que ele encontrou a energia vital para dar à luz sua obra. Apesar do seu conhecimento sobre tudo que presenciou, ele fez de tudo que viu e viveu uma história em que evidencia os encontros de naturezas, isto é, dos espaços de vida e de morte, dos diferentes seres que habitam a terra, com tudo que está na natureza humana.

> Entre os currais e o céu tinha só um gramado limpo e uma restinga de cerrado, de donde descem borboletas brancas, que passam entre as réguas da cerca. [...] E a fogo-apagou sempre cantava, sempre. Para mim, até hoje, o canto da fogo-apagou tem um cheiro de folhas de assa-peixe. Depois de tantas guerras eu achava um valor viável em tudo que era correntio, na tiração de leite, num papudo que ia carregando a lata de lavagem para o chiqueiro, nas galinhas-d'angola ciscando as carreiras do fedegoso-bravo, com florezinhas amarelas [...] (GSV, 2006, p. 189).

No fragmento acima, a memória é estimulada pelos sentidos, o som faz lembrar o paladar e vice-versa: "até hoje, o canto da fogo-apagou tem um cheiro de folhas de assa-peixe". O narrador é observador de detalhes, das minúcias, mostrando tudo que tem vida e, ao mesmo tempo, que tudo é "correntio". Esta visão de efemeridade pode ser considerada tanto na própria condição de vida das coisas e dos seres, quanto nas estadas de Riobaldo nos lugares, uma vez que era nômade no sertão, embora nutrisse o desejo de parada: "Com uma vontade de ser dono do meu chão" (p. 189). O paladar é aguçado de modo que se sinta, além do cheiro, o gosto da comida e o som: "E o Elisano caprichava de cortar e descascar um ramo reto de goiabeira, ele que assava a carne mais gostosa, as beiras tostadas, a gordura chiando cheio". (p. 185)

Riobaldo usa os recursos dos sentidos humanos, representando-os através da natureza. As transformações vão ocorrendo dia a dia e são analisadas conforme a passagem do tempo cronológico, e através do tempo climático. O sol que está a pino e cede lugar para a tempestade, além de "contar" o tempo, mostra as mutações da natureza, as faces dos ambientes e, de forma integrada, o comportamento dos seres e do sertão. Aliada a esses aspectos, vem a condição humana de ser, as intemperanças do humano, tudo que o organismo do homem vive e apresenta visto em consonância com a natureza externa. Dessa forma a natureza externa se apresenta fisicamente e a interna vem, muitas vezes, acobertada pela redução fenomenológica.

Meyer faz uma análise cuidadosa sobre a relação de Rosa com a natureza em *Boiada,* e encontramos nas observações da autora muito do que se revela em *Grande sertão: veredas,* aspectos expressos pelo discurso do narrador, um observador e "sentinte" da natureza. A autora observa que:

> Guimarães Rosa entra em comunhão consigo próprio e com os outros seres. A vida desabrocha e pulsa para ser apreendida como um sujeito com vontade e desejo de dialogar e trocar. O autor escuta os sinais da natureza para exercer sua função como testemunho desta epifania do ser. (2008, p. 200)

Esses aspectos podem ser direcionados ao narrador de GSV, uma vez que Riobaldo se faz tradutor da linguagem do universo e o faz naturalmente e espontaneamente, como se tudo fosse fruto de experiências vividas. Nesse contexto, Meyer se refere à obra de Rosa, mostrando que: "A subjetividade faz parte do ser-tão, criando uma natureza polissêmica e específica em diferentes contextos. A expressão dessas diversas naturezas nasce, é filtrada e amalgamada dentro do autor para depois transbordar, dando-lhe identidade e significado" (2008, p. 200). A autora afirma ainda, que o processo interior do humano é externalizado pelo ritmo cíclico da natureza. Esse aspecto apontado por Meyer ratifica a fusão homem-natureza, ou seja, natureza externa e interna, que ora divergem, ora convergem, assim como todo organismo, formado de diferentes aspectos.

Percebemos que Riobaldo, ao se referir aos elementos naturais ou à natureza como organismo, não separa humano e natureza. Ele vai contando suas travessias e evidenciando seus sentimentos e sentidos à medida que introjeta, na narração, os elementos naturais espontâneamente, sem mencionar que aquilo é humano e que isso é natureza. Ele deixa o homem dentro do organismo natural, diferenciando-o dos demais elementos pela racionalidade, que permite pensar e saber. No entanto, fica implícito que, mesmo assim, o humano age contra o que não tem essa mesma capacidade, como ele chama atenção, ao narrar a cena da matança dos cavalos.

Assim, homem e natureza coexistem em um organismo chamado universo e partilham da mesma condição, fato que se evidencia quando a tropa, na primeira travessia do Sussuarão, confunde um humano com um animal e o come. Nesse momento homem e animal são um só, inclusive em capacidade de instinto e ação de sobrevivência. Vemos que o que faz alguns repudiar a carne humana não é a racionalidade em si, mas o sentimento pelo outro como mostra a atitude de Diadorim. Dessa forma, fica claro que, para Rosa, o que faz o homem se diferir do animal é a capacidade de se ver no outro, ou seja, é o sentimento de amor. Porém, fica uma questão: a natureza externa e todos os outros seres independem da existência humana, mas será que o homem continuaria a existir sem ela, uma vez que sua condição como parte dela o torna, até certo ponto, dependente? Abre-se aí o caminho para a perspectiva ecocrítica, que Rosa já manifestava em suas obras.

CAPÍTULO III

As árvores, os arbustos e as plantas são o adereço e a vestimenta da terra. Não existe nada mais triste que o aspecto de um campo nu e vazio que oferece aos olhos apenas pedras, limo e areia. Reivificada pela natureza e coberta com seu vestido de núpcias em meio ao curso das águas e ao canto dos pássaros, a terra oferece ao homem, com a harmonia dos três reinos, um espetáculo cheio de vida, de interesse e de encanto, o único espetáculo do mundo que nunca cansa seus olhos e seu coração. (ROUSSEAU, 2011, p. 89)

3 ENTRE ESPAÇOS E TRAVESSIAS: UM OLHAR ECOCRÍTICO PELAS TRILHAS DE *GRANDE SERTÃO:VEREDAS*

Este capítulo analisa o espaço em *Grande sertão: veredas*, numa perspectiva ecocrítica, de forma que o espaço-ambiente é visto sob o enfoque fenomenológico e consoante a natureza humana. Nesse contexto, o espaço não é só o descrito cartograficamente como cenário de uma narrativa em seus desdobramentos literários, mas também a relação afetiva e dialética que o homem mantém com o espaço-natureza, vista através dos personagens.

Em princípio, abordaremos o espaço sob a perspectiva de diferentes áreas do conhecimento, no intuito de compreendê-lo melhor. Com isso, propõe-se refletir sobre alguns contributos conceituais inerentes a esse fenômeno, bem como observar o que diferencia espaço e lugar. Destarte, propõe-se uma reflexão daquilo que chamamos de espaço nos seus entrelaces e sob o olhar humano na relação com o mundo.

O *Grande sertão: veredas* traz, já no título, uma provocação à observação do espaço, de modo que exploramos o contexto espacial, tanto do ponto de vista da sua significação geográfica inerente à obra, uma vez que essa mostra uma travessia dos personagens pelo grande sertão; como também através dos personagens que expressam sentimentos oriundos de sua condição de sujeitos sociais, que interagem com o ambiente. Do mesmo modo, se evidencia o grau de afetividade do homem para com o espaço.

Propomos, em princípio, uma reflexão sobre o espaço, através de ponderações teórico-conceituais e da relação afetiva do homem com o espaço vivido, de modo que se evidencia a concepção de espaço e o sentido de lugar. No segundo momento observa-se o espaço-sertão entre conceitos e percepções, uma vez que o sertão de Guimarães Rosa se configura como sertão de veredas. Assim, observa-se como o sertão está representado na obra rosiana, chamando atenção, sobretudo, para o sertão como espaço vivido. Seguindo a investigação do espaço, vamos, através do sertão apresentado por Rosa, ver como ocorrem as correlações de forças que alimentam o poder e observar as representações do sertão-natureza pela percepção do narrador.

Adiante na análise, buscamos observar como os personagens rosianos vivem o espaço sob os focos fenomenológico, social, natural, afetivo e observar as contradições que cercam essas relações, já que “é preciso dizer como habitamos o nosso espaço vital de acordo com

todas as dialéticas da vida, como nos enraizamos, dia a dia, num canto do mundo". (BACHELARD, 2005, p. 24). Observaremos as travessias feitas pelo narrador rosiano e os demais jagunços de forma objetiva, em que se percebe o espaço físico e a relação do homem com ele, e de forma subjetiva, em que as travessias se revelam simbolicamente no interior dos personagens, em especial do narrador, e são expressas fenomenologicamente.

Neste ínterim, traz-se à baila não só o contexto espacial enquanto lugar, mas, principalmente, a perspectiva relacional homem-natureza através do espaço, o que dá a esse estudo uma característica ecocrítica. Assim, o espaço-natureza, o tempo e o espaço abstrato serão contemplados, pois não se pode falar só de um espaço, mas de espaços, porque tudo que remete às ações humanas, tanto no sentido prático quanto idealizado, requer uma noção de tempo e espaço que se fundem para realização dessas ações. Nessa perspectiva, o sertão rosiano proporciona uma leitura de todas essas formas de compreensão do espaço, numa concepção humano-ambiental.

Procuramos, através da obra rosiana, mostrar o pertencimento do humano ao que ele chama de natureza, numa tentativa de fazer refletir e, quem sabe, contribuir para a desconstrução do pensamento reificador do homem e fazê-lo repensar a relação do humano com a natureza. Marli Fantini (2008, p. 242) mostra a importância da literatura na interação do homem com o mundo. Ela observa que a literatura se faz instrumento de reflexão sobre diversos assuntos, inclusive ambientais.

Assim, diante da atual realidade da relação homem-natureza, é importante perceber como a obra em questão coloca a relação do homem com seu espaço vivido, uma vez que a obra rosiana atravessa um contexto de natureza multifacetada, que interage direta e indiretamente com os personagens.

3.1 – NOÇÕES DE ESPAÇO E O SENTIDO DE LUGAR

O que é espaço? Esta é uma pergunta aparentemente fácil de responder não fossem os vários sentidos atribuídos ao termo. Assim, nossa tarefa primeira é tentar observar os diversos sentidos pelos quais o espaço pode ser compreendido e quando assume o sentido de lugar. Então, ao invés de perguntarmos o que é espaço, tentaremos refletir sobre o que chamamos de espaço, já que é difícil alcançarmos uma definição precisa desse fenômeno, uma vez que ele

não existe só fisicamente, mas também imaginável e sentimentalmente, ou seja, de modo abstrato e simbólico, condições próprias da perspectiva humana.

O homem busca explicação para tudo que faz parte da vida e cria assim, a primeira concepção de espaço, a terra. Na literatura, a primeira concepção de espaço apresentada é a mítica, apresentada na *Teogonia* de Hesíodo, poema épico que retrata a origem e a genealogia dos deuses gregos e, na qual, se observa o espaço de forma simbólico-mitológica, através de uma cronologia de criação dos deuses.

O espaço é estudado em diferentes áreas do conhecimento e, "nas ciências humanas, pode ser [visto] sob vários [enfoques]: psicológico, sociológico, etnológico, histórico e geográfico". (ANTUNES ET ALL, 1999, p. 45). O primeiro sentido de espaço percebido pelo homem foi o da escala do mundo, o que os olhos alcançavam, a primeira noção de espaço dos pioneiros da filosofia grega.

Para Xenófanes de Cólofon, a Terra seria o espaço de onde tudo provém e para onde tudo tornará. Porém, o tempo nos permite dizer que, antes de conceituar o espaço, poder-se-ia indagar como ele se manifesta e/ou se apresenta ao homem, ou melhor, como o sentimos, uma vez que o espaço é movimento e se transforma a cada momento, seja pela condição direta da ação da natureza, levando em consideração a ideia de fluidez heracliana; seja pela relação homem-natureza, como afirma Milton Santos em *A natureza do espaço*:

> Ao papel que o mundo natural é representado pela diversificação da natureza, propomos comparar o papel que, no mundo histórico é representado pela divisão do trabalho. Este, movido pela produção, atribui a cada movimento um novo conteúdo e uma nova função aos lugares. Assim o mundo humano se renova e diversifica, isto é, reencontra sua identidade e a sua unidade enquanto seus aspectos se tornam outros. (2006, p. 131)

Santos observa que só o fato de o homem existir já é uma condição de mudança, de diversificação, uma vez que é um ser em movimento constante, e suas ações, diretas ou indiretas, afetam o ambiente e dão a ele novas faces, ao mesmo tempo em que funde passado e presente, representados no que ele chama de rugosidades. Rugosidade seria "o que fica do passado como forma, espaço construído, paisagem, o que resta do processo de supressão, acumulação, superposição com que as coisas se substituem e se acumulam em todos os lugares." (p.140). Assim, é aquilo que resiste ao tempo, aos fenômenos naturais e as ações humanas.

Santos mostra que o espaço é composto pelo tempo e vice-versa. Esse tempo, por sua vez, é resultado da mobilidade dos eventos naturais ou históricos. Os naturais podem se representar através da queda de um raio, por exemplo, que é uma ação pura da natureza. Já os históricos dependem da ação do homem, como um acidente de carro. Assim, o lugar é formado caracteristicamente pelos eventos e o homem age em relação a esses lugares conforme a percepção que tem deles.

Nesse aspecto, compreendemos o espaço de forma, até certo ponto, contraditória. Costumamos situá-lo no modo físico, mas o achamos no ar, na água, na vida, no social, no familiar, no infinito, e cada uma dessas representações é compreendida e sentida conforme o eu de cada indivíduo em diálogo com o mundo. Diz-se naturalmente "este espaço está reservado para deficientes" em se tratando do físico, porém compreendemos quando ouvimos: "este espaço está reservado para o partido X", no horário eleitoral.

Entendemos também quando ouvimos que alguém precisa ocupar seu espaço na empresa ou que a mulher tenta ocupar seu espaço na sociedade, nesses aspectos o espaço assume forma abstrata. Assim, o espaço se adequa às situações vividas pelos seres que o "ocupam". Nesse sentido, o espaço seria a condição de ser e estar dos seres no mundo. Em consonância com o exposto, Santos e Oliveira (2001, p. 67) revelam que:

> É possível *ser* sem *estar*? De maneira geral, quando concebemos um determinado ente – seja humano ou não, animado ou inanimado – criamos uma série de referências com as quais ele se relaciona de algum modo. Ou seja, imaginamos uma forma de *situá-lo*, atribuímos ao *ser* um certo *estar*. Ao realizarmos tal operação, estamos produzindo um *espaço* para o ser. Poderíamos dizer, em uma definição bastante genérica, que o espaço é esse conjunto de indicações – concretas ou abstratas – que constitui um sistema variável de relações.

Os filósofos da antiguidade grega eram observadores da natureza, não só no que condiz à terra, mas ao universo em geral. Com o passar do tempo, estudiosos de várias gerações, em seus contextos técnico-científicos, sempre detiveram, ao seu modo, formas de ver o espaço e de compreendê-lo, como é o caso do físico Isaac Newton, que concebeu a organização do espaço como elemento inerente à própria estrutura de funcionamento da natureza.

A partir do século XVIII o espaço passa a ser visto de forma organizacional da sociedade e se inicia a ação do poder através do espaço organizado. Para Michel Foucault

(2008), a partir de então, o mundo começa a ser visto como formas espaciais, onde tudo depende de um espaço para existir e a partir de então a arquitetura começa a se articular com os problemas e as necessidades sociais.

A arquitetura que representava os poderes maiores como Igreja e nobreza, representados na construção de templos e palácios, passa a ser usada também como forma de poder, só que mais fragmentada, ou seja, cada modo de poder vai ter, em seu favor, uma forma espacial conforme seus interesses. Segundo Foucault, "trata-se de utilizar a organização do espaço para alcançar objetivos econômicos e políticos. [...] aparece uma arquitetura específica" (2008, p. 211). Essa arquitetura, segundo o filósofo, passa a impor também a composição de casas, a exemplo das moradias das classes operárias.

A sociologia observa o espaço sob diversos prismas, priorizando o ponto de vista das diferenciações das classes sociais em seus rebatimentos espaciais. As reflexões em torno do espaço, especialmente no Ocidente, tornaram-se mais explícitas a partir de Aristóteles, para quem o espaço aparece ao lado do tempo, uma vez que para o filósofo tudo atravessa o espaço-tempo. Assim, o espaço é entendido como o limite do corpo e o tempo como o número, o contar da ação. Nesse sentido, há espaço enquanto há algo que o preenche, seja de forma física ou pelo sentido que se dá ao que entendemos como espaço.

O *Grande se*rtão: *veredas,* na sua proposta narrativa, traz a condição histórico-relacional e o presente da relação homem-espaço-ambiente, tanto no que se refere ao que é postulado cientificamente pelas diversas áreas de conhecimento, quanto à percepção empírica do espaço. A obra de Rosa já mostra o olhar devastador do homem citadino para o sertão, ignorando a sociedade sertaneja, sua cultura e seu espaço vivido. A exploração do território sertanejo leva, para além das fronteiras do sertão, o indivíduo que sofre o processo de divisão de trabalho de forma arbitrária e condição ordinariamente herdada desse processo.

Maria Tereza Cruz, no texto *Espaço, Media e experiência* (2008), discute sobre a relação espaço-tempo na percepção humana atual, mostrando que, à medida que a percepção espacial sofre alterações, alteram-se também as experiências humanas, embora nem sempre sejam imediatamente perceptíveis as transformações, uma vez que se trata de noções aparentemente abstratas.

A autora observa que, a princípio, se pensava o espaço pela forma geográfica da terra, hoje o espaço sai das fronteiras geográficas para estar em tudo que faz parte da vida do

homem conforme sua percepção e a Média (meio) pelo qual o acessa. Assim, a ideia de espaço é também abstrata e categorial. No discurso comum se torna cada vez mais vaga, servindo para falar de quase tudo. Não surpreende, por isso, que a teoria dos Médias seja hoje pródiga em alusões ao espaço em alguns de seus conceitos centrais:

> Espaço virtual, ciberespaço, espaços dos fluxos, sites e moradas eletrônicas ou ainda em termos como rizomatização e nomadização do espaço e também na descrição dos nossos gestos: navegar nas redes de informação, visitar espaços virtuais, entrar e sair de "bases de dados." (CRUZ, 2008, p. 126)

Na verdade, a própria linguagem já tinha nos tirado da concretude espacial, através da criação literária. Aspectos observados em GSV trazem a fusão dos espaços reais e os criados pelo autor. Ao imaginar o espaço, o pensamento primeiro é sempre através da paisagem transfigurada pela imaginação, já o espaço real é aquele vivido e trazido à baila pela memória, ele pode ser também miticamente constituído mesmo sendo real geograficamente, porque o mito dará a ele o valor, a significância e o conhecimento empírico. Assim, o sentimento, em suas várias nuances, formará o espaço em suas dimensões. Nesse contexto, para Yi-fu Tuan, o espaço mítico se manifesta de duas formas:

> Em um deles, o espaço mítico é uma área imprecisa de conhecimento deficiente, envolvendo o empiricamente conhecido; emoldura o espaço pragmático. No outro é um componente espacial de uma visão de mundo, a conceituação de valores locais por meio das quais as pessoas realizam suas atividades práticas. (1983, p. 97).

Tuan afirma que o espaço mítico persiste mesmo na sociedade moderna e também na condição do erudito, porque "algumas pessoas sempre serão levadas a compreender o lugar do homem na natureza de uma maneira holística" (1983, p. 97). Nessa perspectiva, o autor relaciona o primeiro tipo de percepção à experiência vivida pelo sujeito e afirma que o mundo da fantasia é constituído de pouco conhecimento e muita vontade, daí a crença em fatos e coisas que constituem o espaço a partir da própria imaginação.

O GSV traduz bem essa perspectiva, já que o próprio narrador faz alusão ao caráter de criação das coisas, pelo povo, logo no início da narração. Também o espaço memória se evidencia haja vista ser, a narrativa, fruto das lembranças de Riobaldo, de acordo com o seu entendimento e sentimento pelo espaço narrado.

Tuan enfatiza que o homem precisa ir além do seu espaço ocupado, e o faz criando, na sua imaginação, argumentos que lhe deem a certeza não só da existência de outros lugares,

mas também das formas de vida, de fatos e de coisas que pululam o campo não percebido diretamente. Dessa forma, “este campo não percebido é o espaço mítico irredutível de cada homem” (1983, p. 98).

Fica claro que o espaço não está só no que corresponde aos olhos ou às medidas geográficas, ele vai além do perceptível, daí a possibilidade de reconstruir ficcionalmente espaços abstratos e levá-los até o leitor. Porém, o espaço mítico, embora possua algumas características gerais, se diferencia, em suas nuances, de uma cultura para outra. Essa premissa nos leva a compreender a riqueza interpretativa no esmiuçamento de temas e situações de uma obra literária.

Outro aspecto importante é que o tempo está implícito nas ideias humanas de movimento (espaço), e esse implica percepção dos dois fenômenos ao mesmo tempo, o espaço subjetivo e objetivo, assim como existe, também, o tempo subjetivo e objetivo. Quanto a esses tipos de espaços, Tuan afirma que: “O primeiro pertence ao mundo mental: significa o coração das coisas. O espaço objetivo se irradia de cada eixo subjetivo e é, essencialmente, um plano horizontal orientado nas quatro dimensões cardeais” (TUAN, 1983, p. 134).

O tempo, por sua vez, se funde à perspectiva espacial, os ritmos do tempo cíclico acompanham os movimentos do sol e o ritmo pendular das estações do ano, localizando esses fenômenos naquilo que poderemos denominar de espaço objetivo. Já o tempo subjetivo é aquele que, difundido pelas emoções e aspectos psicológicos, funciona como o espaço mítico, sendo constituído pela imaginação. O fato de se dizer “leva tempo para se conhecer um lugar” mostra a condição de criação da afetividade espacial, ocasionada pelo tempo. Assim, ele observa que: “Tempo como movimento ou fluxo e lugar como pausa na corrente temporal, a afeição pelo lugar como função de tempo, e lugar como tempo tornado visível, ou lugar como lembranças de tempos passados” (1983, p. 198).

O geógrafo observa o espaço como movimento e o tempo como a pausa, que seria o período de percepção do espaço para criação da afetividade. O termo pausa, a nosso ver, leva à compreensão de parada, de repouso e entendemos que, mesmo durante o tempo de nascimento da afetividade com o espaço, o homem está sempre em ação, ou seja, não mais uma ação célere de reconhecimento do lugar, mas uma ação distendida, de entendimento, pensamentos, visões de mundo, o ato de sentir o espaço, mas nunca uma pausa, pois os viventes, especialmente o homem, estão sempre em ação, muitas vezes pelo pensamento. O

olhar observador, que não para, permite a ação emocional e, sem dúvida, trata-se de um movimento. Por isso, esse período denominado por Tuan como pausa, nós consideramos como tempo de significação.

Segundo Tuan, o conhecimento abstrato de um lugar pode ocorrer rapidamente, no entanto o sentimento leva algum tempo, "é uma mistura singular de vistas, sons e cheiros, uma harmonia ímpar de ritmos naturais e artificiais como a hora de o sol nascer e se por. [...] é um tipo de conhecimento subconsciente" (1983, p. 203). É desta forma que o pensador oriental encontra a diferença entre espaço e lugar. Espaço pode ser qualquer um, mas lugar é aquele dotado de afetividade, ou seja, em princípio tudo é espaço, mas a vivência, o grau de afetividade e a condição telúrica dada ao espaço de vivência é o que ele delimita como lugar. Dessa forma, o espaço é o que não tem significado sentimental para o homem e o lugar é aquele espaço onde foi possível criar um sentimento que torne possível instalá-lo, de alguma forma, na memória.

Em *GSV* toda narrativa parte da memória do narrador-personagem e sua percepção de tempo e espaço é que forma as imagens da obra. Nesse aspecto, tanto a passagem do tempo quanto a percepção dos fenômenos naturais que revelam o tempo representado através do dia, noite, chuva e sol são postos, pelo narrador, em um determinado espaço e situação vivida:

> A tarde foi escurecendo. [...] Medeiro Vaz arquejando, cumprindo tudo. [...] O queixo dele não parava de mexer. Grandes momentos. Demorava. E deu a panca, troz-troz forte, como de propósito: uma chuva de arrobas de peso. Era quase sononoite. [...] A água caia às despejadas, escorria nas caras da gente, em fios pingos. (GSV, 1984, p. 61).

Observa-se no fragmento que espaço e tempo se fundem, que a ação humana está ligada aos dois fenômenos e o tempo natural e o cronológico se associam para produzir um amálgama de encontros. O tempo cronológico é lido através da natureza e os fenômenos naturais noite e chuva acompanham o estado de espírito dos personagens. Porém, tudo isso é posto através da percepção de Riobaldo, o que nos leva à teoria tuaniana de espaço mítico e tempo, que se correlacionam na mente humana. Riobaldo afirma o propósito de a chuva cair exatamente naquele momento e descreve o lugar em que eles se amparavam ao mesmo tempo em que "amparavam" os momentos finais do chefe Medeiro Vaz.

Lívia Oliveira, no texto *O sentido do lugar* (2012, p. 6-7), mostra como o vemos e sentimos e observa que o espaço é o concreto, o material, o transitório, e o lugar é o subjetivo, a percepção do sujeito sobre o espaço vivido. Nesta perspectiva ela observa que:

> É aceito universalmente que a lógica do lugar coincide sempre, em linhas gerais com o paradigma que, em cada época, o homem obteve sobre as inter-relações entre si mesmo e o meio ambiente. Em outras palavras, o lugar, como limite, é um balanço rítmico entre razão e história ou movimento e pausa.

Para a autora é a convivência com o meio ambiente que deixa no sujeito os 'registros', marcas que dão o sentido valorativo ao lugar. A mistura entre a história (vivência) que produz o sentimento e a razão (condição humana) fomenta uma cumplicidade como em uma dança precisa ter os parceiros, daí o movimento. A pausa a que se refere Oliveira remete à ideia de Yi Fu Tuan (1983), como se fosse uma fase de espera, de tempo de convívio para que se crie a afetividade.

A ação, por sua vez, é algo externo e interno ao sujeito. Assim, mesmo quando não há ação material, há o pensamento, o sentimento, o planejamento do sujeito em relação ao espaço enquanto há também os 'eventos'[24] naturais. Nesse sentido, entendemos pausa como tempo necessário de estada do sujeito em um espaço para que se crie um tipo de sentimento em relação a ele. Tal sentimento pode ser positivo ou negativo, mas que traz a significância da convivência entre homem e meio ambiente.

É nesta visão que Oliveira (2012) fala de espaço itinerante e espaço radiante, sendo, o primeiro, de transição e de movimento, uma espécie de entre-lugar; já o segundo, estático, que permite a criação dos círculos sucessivos. A esses sentidos de espaço se permitem as denominações de nomadismo e sedentarismo, aquele se refere ao processo de travessia itinerante e esse, ao assentamento, ao agrícola, à estada que o tempo permite conceber o lugar radiante.

Na perspectiva afetiva do espaço, encontramos nas teorias tuanianas os termos Topofilia (afeição ao espaço) e Topofobia (aversão ao espaço), os quais também permearão nossa análise. O geógrafo mostra, na obra *Topofilia* (1980), a relação do homem com o espaço e ambiente, a intimidade e a cumplicidade do espaço-mundo. Tuan vê a topofilia como "o elo afetivo entre a pessoa e o lugar ou ambiente físico". Ele não aborda a topofilia

[24] Termo cunhado por Milton Santos, no livro *A Natureza do espaço* (2006), para denominar todas as ocorrências que afetam, de alguma forma, o espaço, seja por causa natural, seja pela ação humana.

apenas do ponto de vista da percepção, mas também das atitudes e dos valores envolvidos nas relações com o meio ambiente. Nesse aspecto, esse estudo, entre outros olhares, perpassa pela teoria da geografia humanista, uma vez que buscamos a relação humano-ambiental, porém, ao apresentarmos na visão da crítica literária, validamos a perspectiva ecocrítica da pesquisa.

Em se tratando da ficção, os espaços são estrategicamente condicionados à forma de vida social, sentimental e psicológica dos personagens. Dessa forma, "o espaço da personagem seria um quadro de posicionamentos relativos, um quadro de coordenadas que conduz a identidade do ser relacional: o ser é, porque se relaciona, a personagem existe porque ocupa espaços na narrativa." (SANTOS; OLIVEIRA, 2001, p. 68) Portanto, os espaços narrados se associam à vida do personagem em todas as dimensões, psicológica, cultural, social, além de personificar e estruturar suas ações.

Em *GSV* existem os lugares topofílicos e topofóbicos. Essas perspectivas se revelam na fala de Riobaldo quando ele se refere, por exemplo, ao Liso do Sussuarão. Ele o vê como um lugar onde o sol não admite sobrevivente e o trata como inferno e, portanto, topofóbico. Em outros momentos observa outros lugares como um verdadeiro paraíso, expressando a topofilia:

> Ao que nós, acampados em pés duns brejos, brejal, cabo de várzea. Até, lá era favorável de defender que os cavalos se espairassem _ por ter manga natural, onde se encostar e currais falsos de pegar gado - brabeza. Natureza bonita, o capim macio. Mas revejo de tudo, daquele dia. Diadorim restava um tempo com uma cabeça nas duas mãos, eu olhava para ele. "seja por ser Riobaldo, que em breve rompemos adiante. Desta vez a gente tange guerra". [...]. E como me deu sede eu peguei meu copo de corno lavrado, que não quebra nunca e fomos apanhar água num poço, que ele me disse. Era por esconso por uma palmeira _ duma de nome que não sei, de curta altura, mas regrossa, e com cheias palmas, reviradas para cima e depois para baixo, até pousar no chão com as pontas. Todas as palmas tão lisas, tão juntas fechavam um coberto, remendando choupã de índio. (GSV, 2006, p. 61-62)

O narrador rememora um espaço e o faz mostrando o grau de afetividade positiva, ao descrever o espaço e negativa, ao mostrar o comentário de Diadorim. Por outro lado, Riobaldo evidencia aspectos naturais de quem se apega ao lugar e alude à natureza ao comentar que o copo era de corno lavrado e não quebrava. Revela-se aí uma força de resistência da natureza e a valorização afetiva da paisagem que ele coloca através de palavras, de um lugar permeado de beleza e dita com um toque de carinho e admiração.

Yi Fu Tuan trabalha ainda com a perspectiva de “Paisagem do medo”, a reação humana perante aquilo que o homem teme, tanto no sentido abstrato de criações de imagens na escuridão da mente, especialmente sobre o desconhecido; quanto no sentido concreto, através do emocional provocado pelo que é visto. As crendices de que um determinado lugar é assombrado, as criações de mitos sobre certos lugares, como também de coisas em que se acredita, independente da existência de um lugar determinado, são comuns em grupos sociais ou tribos relativamente isoladas.

Cada grupo, em cada lugar, tem suas crenças relacionadas aos costumes e aos lugares. Em *GSV* observamos esses aspectos pela forma como se revela a alusão a Deus e ao diabo como representantes do bem e do mal no homem, nos bichos e até nas coisas. Vemos que a alusão a alguns espaços está condicionada à existência de algo bom ou ruim naquele lugar. Riobaldo mostra as crenças e lugares que revelam tanto o bem quanto o mal, que causam os medos. Esses mesmo valores também são dados às pessoas:

> No Aristides, aquele que existe no buritizal primeiro desta minha mão direita, chamado a vereda – de – vaca – mansa – de – Santa – Rita, todo mundo crê: ele não pode passar em três lugares, designados: porque então a gente escuta um chamado , atrás, e uma rezinha que avisando : _ Eu já vou! Eu já vou! _ Que é o capiroto [...] (GSV, 2005, p. 08).

Outro conceito que pode ser dado ao espaço é o de “entre-lugar”, cujo significado, no contexto atual, vincula-se aos limites difusos da sociedade moderna, das vertentes culturais que pululam na sociedade contemporânea e ultrapassam fronteiras, “fazendo do mundo uma formação de entre-lugares” (HANCIAU, 2005, p. 125), que leva o sujeito a participar de muitos espaços, porém sem criar um sentido de lugar por afetividade.

Hanciau observa que o termo “entre-lugar” foi inicialmente usado por Silviano Santiago nos anos setenta e, segundo ela, analisa a condição do sujeito de transpor barreiras culturais e espaciais em sentido global. Nesse contexto, a professora observa que “Marcado por múltiplas acepções, o entre-lugar é valorizado pelos realinhamentos globais e pelas turbulências ideológicas iniciadas nos anos oitenta do último século, quando a desmistificação dos imperialismos revela-se urgente” (2005, P. 125).

Como vimos anteriormente com Tuan, o lugar é constituído pela afetividade que o sujeito adquire em relação a ele, através do tempo. O entre-lugar, nessa perspectiva, não seria o lugar de Tuan, ou seja, não seria um lugar, porque não houve tempo para afetividade, é um

lugar de transição. Assim, considera-se a modernidade, a globalização como algo em que se encontra a cultura transeunte, como convém também às ideias de Stuart Hall em *Centralidade da cultura* (2002) e *Identidade cultural na pós-modernidade* (2005), em que o autor discute a condição do homem fragmentado pela excessiva carga de informações da pós-modernidade, quando há muitas informações e pouco conhecimento. Aspectos já observados por Benjamin nos anos 30.

Dessa forma, o homem moderno tem sua identidade transitória e o espaço, nesse contexto, torna-se também transitório, uma vez que a globalização permite uma confluência de culturas e de conhecimentos espaciais, mas, pela sua dinâmica, não permite o enraizamento, pelo menos na maior parte dos indivíduos. Nesse sentido, "coloca-se o debate a respeito das categorias presentes na nova temporalidade, a do mundo globalizado. Nele as fronteiras se apagam, dissolvem-se os localismos e/ou acirram-se as questões indenitárias". (HANCIAU, 2005, 134).

Edward Relph (2012) em *Reflexões sobre a emergência, aspectos e essência do lugar*, observa o porquê do interesse de tantas linhas de pensamento, na atualidade, se interessarem pelo sentido do lugar, fato que, como enfatiza o autor, há alguns anos atrás era de raro interesse. O espaço era um assunto importante para os gregos. Depois da revolução científica do século XVI e das concepções cartesianas e newtonianas, o assunto foi deixado de lado, pelo menos com o sentido anterior, e o sentido de lugar foi perdendo a sua significação e, só muitos anos depois, o espaço começa a ser visto com o sentido de completude da vida humana, embora a visão predominante ainda seja a de apropriação e exploração, daí a importância dos estudos ecocrítcos, que não só veem como refletem sobre o lugar como uma fusão de espaço-homem-natureza, sendo o lugar, segundo Relph, "O fenômeno da experiência" (2012, p. 20).

Percebe-se que a visão "desajustada" de lugar, hoje, é causada, segundo o citado autor, pelo interesse pela preservação do patrimônio, ou seja, é o sentimento de perda material que enseja o interesse contemporâneo pelo lugar. Observa-se assim, que o lugar é aquilo que ocupa a memória depois de tudo, de toda experiência. Em GSV, o sertão é para Riobaldo um lugar, uma vez que o narrador foi alimentado (no sentido de se perceber no espaço) e alimentante por ter criado, em relação ao espaço, percepções positivas, negativas, medos, afeições, mitos e crenças e perpetuá-los na memória.

Ainda nesse contexto, Margato e Gomes (2008) chamam atenção para o excesso de espaço na contemporaneidade, que faz com que o homem ignore o tempo para estar em vários espaços ao mesmo tempo e daí a sensação da rápida passagem do tempo. Os autores assinalam que: "A superabundância espacial se expressa através das mudanças de escala, decorrente do desenvolvimento tecnológico, que permite cada vez mais deslocamentos rápidos e intensos e da multiplicação de referências energéticas e imaginárias" (p. 10)

Assim como Tuan e Hanciau, citados anteriormente, Margato e Gomes também absorvem a ideia de espaço e lugar, mostrando a relação instantânea do indivíduo com o espaço na desembocadura de inúmeras direções que o sujeito procura, em um tempo muito curto, fato que o leva a muitos espaços sem que crie por eles nenhum tipo de afetividade. Margato e Gomes veem esses espaços como não-lugares e afirmam que:

> O não-lugar não constrói laços tradicionais de identidade, mas relações pragmáticas com indivíduos tomados como clientes, passageiros, usuários ou ouvintes. O lugar enraíza e identifica, fortalecendo a dimensão gregária, o não-lugar desterritorializa e permite os particularismos, possibilitando a dimensão solitária e autista do indivíduo. (2008, p.11)

Os autores observam que na solidão contemporânea há uma espécie de autismo que, segundo a psicologia, é o isolamento total do indivíduo por impossibilidade de sociabilidade, ou seja, ele altera a capacidade de comunicação do indivíduo com o mundo "real". Dessa forma, o indivíduo contemporâneo se isola em si mesmo, se basta e não procura a companhia do outro, assim como não se acha em nenhum espaço, porque não deixa criar raízes, tornando-se um indivíduo sem identidade.

O espaço na contemporaneidade perde muito da sua condição de lugar, uma vez que falta tempo para afetividade. As novas tecnologias e o poder capitalista, através dos meios de comunicação, tendem a levar o sujeito aos espaços imaginários, ilusórios, a implantar-lhes sonhos e criar perspectivas que levam, na maioria das vezes, à decepção. Nesse contexto, o entre-lugar se caracteriza por ser um "espaço" difuso e contrastante em todos os sentidos. Já o lugar é específico, afetivo, duradouro.

Em *GSV* se percebe que, apesar da condição muitas vezes topofóbica revelada pelas paisagens do medo, são mostrados espaços e lugares, porque há uma vivência, uma afetividade revelada em graus diferentes quanto ao que é observado pelo olhar de Riobaldo e do que ele afirma sobre os outros personagens. Há a travessia, mas há um objetivo, portanto a

topo-migração dos jagunços não é aleatória. Lembramos, porém, que no caso de *A terceira margem do rio*, ao contrário de *Grande sertão*, vê-se um barqueiro à deriva, alguém que não encontra lugar, que não mostra afetividade com nenhum espaço, um personagem em condição transeunte e, portanto, de entre-lugar.

No contexto de entre-lugar há caracteristicamente a mestiçagem cultural, étnica, teológica, intelectual e, portanto, espacial. No contexto de espaço-lugar observa-se a condição de ninho, enfatizada por Bachelard (2005), ou seja, de lugar de memória, seja pelo contexto negativo, seja pelo contexto positivo. Nesse aspecto, a literatura provoca a alma que busca imagens apagadas, imagens de uma realidade passada ou presente, que está relacionada a um espaço e que volta, contrariando a passagem do tempo, porque, segundo Bachelard, o homem, assim como os pássaros, sempre volta ao ninho, ainda que seja em pensamentos.

Massaud Moisés afirma que "o romance se caracteriza pela pluralidade geográfica" (2005, p. 176). Afirma ainda que o romancista assenhoreia-se do espaço em que ocorre a história e que essa pode ocorrer em diversos espaços por onde transitam os personagens. Nesse sentido, a narrativa tanto pode ocorrer em uma casa ou cômodo ou em outras escalas espaciais. Nesse contexto, o autor lembra que: "quanto mais se deslocam topograficamente os personagens mais ficam sujeitos a fazer um exame superficial do seu drama, sem o qual o romance não se organiza. Como o deslocamento físico implica novas aventuras, corre o risco de se prender mais ao anedótico que ao dramático" (MOISÉS, 2005, p. 176-177).

Observa-se, no entanto, que, embora a afirmação do autor seja aplicável à maioria das obras literárias, *Grande sertão: veredas* foge a essa "regra", uma vez que o leitor acompanha a saga do narrador, suas impressões e percepções de cada espaço e o seu drama psicológico, tanto com relação às crenças sobrenaturais, como é o caso do pacto com o diabo, quanto em relação aos seus sentimentos por Diadorim e seus conflitos existenciais. Nota-se também o personalismo do narrador através de uma espécie de filosofia "sertaneja" revelada sob vários prismas, destacando-se as relações humanas, a relação homem/animal e meio ambiente e também sua posição a respeito das várias religiões ou crenças.

Observa-se, no entanto, que Riobaldo é o personagem em evidência. Mesmo que ele apresente os dramas pessoais dos outros, ele é o sujeito encarregado de sensibilizar o leitor. Dessa forma, pode-se dizer que a obra rosiana quebra a condição mostrada por Moisés, mas, por outro lado, a percepção da obra, pelo leitor, tende a ser unilateralizada por Riobaldo.

Milton Santos (1997) discute as ideias de “Espaço-Mundo” e “Tempo-Mundo” e observa que, para se compreenderem o espaço e o tempo, é necessário fazer relações históricas, uma vez que, embora o espaço seja representado visualmente pelo aspecto físico, ele transcende essa condição no social e no psicológico. No social é possível entender as transformações e ocupações do tempo a partir do entendimento das técnicas e das relações midiáticas; das comunicações e da construção do tempo social. Esse espaço social, ao qual se refere Santos é o espaço artificializado, construído ou re-construído pela ação do homem conforme seus interesses.

Dessa forma, os espaços vão se transformando, ora pelo processo natural, ora pela condução humana. São assincrônicos, porque não são portadores de técnicas da mesma idade, mas revelam uma sincronia pelo que apresenta na totalidade, uma vez que “os elementos do espaço, quando considerados dentro de uma totalidade concreta, um lugar, são vistos como sincrônicos”. (SANTOS, 1997, p. 66). Exemplifica-se com um jardim em que as flores não são naturais, mas que trazem a imagem sincrônica da representação de um jardim.

Segundo Santos, a noção de espaço é importante para percebermos as diferenças de valores que são atribuídos em diferentes regiões e tempos e a compreensão histórico-social de cidade e campo. Por outro lado, é importante a visão crítica do indivíduo na sociedade em que está inserido, tanto nas relações intra-humanas quanto do homem com a natureza, que se inicia pelo espaço, uma vez que a primeira percepção da natureza é o que a vista alcança e só depois se percebe o que está contido nesse espaço.

Consoante essas perspectivas, Margato e Gomes (2008, p. 12) mostram concepções do espaço em diferentes sentidos, na modernidade urbana, que os autores chamam de “protagonismo do espaço”. A nova concepção de espaço pode ser “uma categoria decisiva para a compreensão do tempo”, já que os espaços nas cidades “são mais que urbanos, são antes alegórico-poéticos e filosóficos e dimensionam a proposta de uma dialética descontínua, espacializada em imagens dialéticas de um tempo agora, arrancando a continuidade temporal” (p. 12). Nesse sentido, percebe-se que o objetivo de transformar o “inóspito” (sertão) em espaço de ocupação capitalista é uma das causas da guerra vista na primeira parte do *GSV*, entre jagunços e volantes do Governo.

É interessante observar que lugar a natureza ocupa no espaço citadino moderno. O homem perde, de forma mais intensiva, o contato com o ambiente natural, sua maior

preocupação é com o acúmulo de riqueza e com o status social, mas como é um ser natural, procura uma maneira de se encontrar com a natureza, mesmo que seja de forma temporária, artificializada, valorizada pelo capital. Nessa perspectiva Henrique (2008, p. 203) enfatiza que:

> Sob a dinâmica atual do capitalismo, os grandes agentes do mercado global, nos mais diversos ramos da economia, da indústria aos serviços, oferecem diversos produtos e serviços para diversas classes de poder de consumo, que os colocam muito próximos da natureza.

Por outro lado, Berger e Luckmann (2004) inferem que o homem moderno vive uma "crise de sentido". É bem verdade que o homem sempre se viu diante dos conflitos sociais e dos valores éticos, morais e teológicos. No entanto, a crise da atualidade é alimentada pelas contradições capitalistas que interferem, mudando as relações sociais e o equilíbrio identitário do sujeito e entre os elementos essenciais dessa identidade está o espaço vivido. Os espaços concretos e subjetivos se misturam e o homem procura seu lugar, mas ao tentar re-encontrá-lo, há uma relação conflituosa com o meio e consigo mesmo.

Os autores citados falam da experiência urbana de um contexto atual, porém as relações homem e meio são atemporais. Por isso, ao levarmos as perspectivas acima para obra rosiana encontraremos o narrador numa crise de sentido em relação ao seu meio e a si mesmo. Ao perder o abrigo da casa materna e des-entender qual era seu espaço no mundo, especialmente nas relações afetivas, uma vez que sua única ligação nesse sentido era com a mãe, Riobaldo sai em busca de algo e a partir daí sua busca passa a ser a de outrem, primeiro ao lado de Zé Bebelo e depois junto com Diadorim.

O espaço-tempo é como se fosse o fio condutor da vida humana e o homem é um dos elementos que compõem esses espaços e, pela sua racionalidade, "sofre" mais por tentar compreender suas próprias metamorfoses. Nesse sentido, "espaço e tempo são de fato condições de nossa percepção, cognição e ação no mundo, fora das quais não parece possível qualquer descrição e realização da vida". (TEREZA CRUZ, 2008, p. 121).

Os espaços concebidos como "inferiores" sofrem a ação do homem no sentido de topocídio[25], a exemplo do próprio sertão. Em virtude da história cultural sobre a caatinga e

[25] O termo topocídio, igualmente derivado do desdobramento do pensamento humanista na Geografia, nasce a partir da influência tuaniana. Segundo Amorim Filho (1996), essa denominação é do geógrafo britânico Porteus (1988), e significa a destruição, a aniquilação deliberada do lugar.

consequentemente sobre o sertão, ele mantém, até hoje, o estigma de terra pobre, árida, feia e onde, para alguns, é impossível a vivência humana, é considerado um espaço inferiorizado[26].

Nesse jogo de perdas e ganhos de espaços há uma busca de reafirmação do espaço e de descoberta do sentido. Zigmunt Bauman (2006) observa que o espaço na contemporaneidade, em meio à queda de fronteiras provocada pela globalização informatizada, perde a importância no sentido de não haver tempo para a valoração, mas ganha significado no sentido de busca pela afirmação de sua existência. Isto ocorre em virtude da liquidez contemporânea que traz a necessidade de ressignificação do homem em relação à própria identidade e o espaço é, sem dúvida, um fator identitário.

Para Bauman, o homem vai à busca de si, de onde está e para onde irá, numa dialética da liberdade que permite a possibilidade de agir conforme sua vontade e pensamento, mas, ao mesmo tempo, dá responsabilidade sobre os seus atos, que culminam no prazer de ter e na frustração por outras perdas. Os espaços, atualmente, são tão fugazes quanto às informações que nos chegam cada vez mais velozes. Não há tempo para assimilação, como não há tempo para que o espaço se torne lugar, pois a rapidez contemplada na era informacional apenas permitem passagens e espaços transitórios também denominados de entre-lugar.

Observa-se que a percepção do espaço também pode sofrer alteração situacional como mostra Riobaldo: “A Guararavacã do Guiaicuí: o senhor tome nota deste nome. Mas, não tem mais, não encontra, de derradeiro, ali se chama é Caixeirópolis; e dizem que lá agora dá febres. Naquele tempo, não dava. Não me alembro. Mas foi nesse lugar, no tempo dito, que meus destinos foram fechados”.(GSV, 1984, p. 221).

Outra forma de conceber o espaço é em sua dualidade, uma vez que pode ser percebido em sentidos opostos o que, em princípio, é considerado um entre-lugar, pode passar a ser um lugar pela afetividade criada: “O que, por começo, corria destino para a gente, ali, era: bondosos dias”. (GSV, 1984, p. 220). Nessa perspectiva, a literatura revela a relação

---

[26] De acordo com Caio Maciel (2012), essa visão preconceituosa explica a não inclusão da caatinga e do serrado na Constituição Federal Brasileira. Foi necessária a pressão social dos movimentos ambientalistas desenvolvidos, em sua maioria, a partir da década de 1990, para que projetos e emendas pudessem corrigir esse erro histórico, motivado pela ignorância em relação àquele ambiente e incluir a caatinga e o cerrado na relação dos biomas brasileiros, a exemplo da PEC nº 115/95[26]. No entanto, esses espaços ambientais ainda são alvo de exploração indevida. Se por um lado o cerrado foi tomado pela indústria de celulose, por outro lado a caatinga nordestina é devastada para a produção de carvão.

homem-espaço-tempo de forma interativa e, ao mesmo tempo contraditória, o homem dentro do contexto natural onde cada um, com a sua "função", completa o sentido da existência do outro.

3.2 O ESPAÇO SERTÃO

Até agora tratamos do contexto espacial e traçamos algumas considerações sobre o *Grande sertão: veredas*, ensejando entendimentos para o sentido de espaço percebido pelo homem, muitas vezes até de forma inconsciente. A obra rosiana busca mostrar um espaço em especial: o grande sertão das veredas. Vê-se então, que o sertão de Rosa não é o sertão conceituado pelo senso comum. Buscamos entender o que é sertão, o que são veredas e qual a diferença do sertão das caatingas para o sertão do cerrado e como esse espaço-sertão se representa na obra em estudo. Dessa forma, vamos à busca das especificidades do sertão.

De acordo com o *Minidicionário Aurélio* (2004, p. 736) sertão significa: "1) região agreste, longe de povoação ou de terras povoadas. 2)Bras. Interior pouco povoado. 3)Zona fitogeográfica do N.E. do país em que domina o clima semiárido e a caatinga". Se alguém que não conhece o sertão procurar conhecê-lo através do dicionário, pelo menos do citado, vai ter apenas uma imagem do sertão, ou vai achar que Rosa inventou outro sertão, porque além de privilegiar apenas a região Nordeste o dicionário ignora também a dinâmica geográfica do Brasil. Para a palavra vereda o citado dicionário encontra apenas: 1) senda; 2) rumo, direção.

O dicionário online de Geografia (2009-2010) diz que sertão é: "(*Brasileirismo*) zona pouco habitada do interior do país, sobretudo a região semiárida do norte-ocidental." Quando se pergunta sobre veredas ou sertão de veredas, ele diz que não dispõe dessa definição. O *Atlas das representações literárias das regiões brasileiras* (2009) traz uma multiplicidade de sertões nas regiões brasileiras e a possível origem da designação da palavra. Uma delas é do termo africano mulcetão, que condiz às terras distantes da costa mediterrânea. Ao passar para língua portuguesa tornou-se certão e depois sertão. A outra, *sertu*m, particípio passado (sero, serui, sere) que, segundo o dicionário Latino português (1998), seria o sentido de entrançado ou entrelaçado e se designaria por *sertanus*, constando no referido atlas como alusão à vegetação contínua.

O Atlas mostra os sertões de ouro e sertões de currais, na Geografia e na literatura; sertão de cima, sertões nordestinos, Cariri cearense, sertão do Pajeú e Cariri paraibano e os sertões nordestinos na literatura. Percebemos que a palavra "sertão", no Brasil, está historicamente imbuída de um sentido estigmatizado e errôneo de um espaço dominado pela natureza e pela barbárie. Dessa forma, a visibilidade do sertão é uma construção estereotipada de quem o vê de fora, enquanto que a obra literária dá ao leitor a possibilidade de entrada nesse espaço ambíguo e misterioso.

Rosenfield (2006, p. 50) afirma que sertão é "uma vasta extensão geográfica nos planaltos entre Minas Gerais, Mato Grosso, Bahia, Goiás e Pernambuco. De difícil acesso, essas estepes semidesérticas servem como pastos abertos para o rebanho dos grandes proprietários de terra e dos seus agregados."

Os sertões brasileiros sempre foram palco das tramas literárias desde suas primeiras obras. A percepção mitológica do espaço misterioso e ainda desconhecido sempre alimentou poetas, tanto na literatura oral quanto escrita. Na grande maioria das obras, o sertão é reconfigurado como um espaço semiárido, talvez por isso a visibilidade nacional do contexto sertanejo esteja ligada apenas a um lugar seco e ermo.

Essa visão, segundo Durval Muniz de Albuquerque Jr. (2006), contribui para uma dizibilidade, até certo ponto equivocada, a respeito do Nordeste e dos nordestinos até os dias atuais. O sertão mineiro, com exceção de algumas obras poéticas dos inconfidentes, não é muito evidenciado na literatura, talvez porque o extrativismo mineral praticado naquela área tenha sido curto, também não se podem considerar tais obras como exemplo para o estudo do sertão, uma vez que o aspecto crítico não era muito evidente.

Embora a ocupação das terras, em virtude do ouro de Minas Gerais, tenha causado transtornos, sofrimentos e violência, esses conflitos eram de interesses externos a essas terras, de grupos que lutavam em nome da coroa portuguesa. Desse modo, foram poucos os romances que elegeram o espaço sertanejo mineiro. Entre eles podemos citar *A muralha*, de Dinah Silveira de Queiroz, que traz a guerra dos Emboabas, a partir de uma visão de fora para dentro, ou seja, a observação de uma situação histórica de quem vê e não de quem vive.

Outros romances nessa mesma perspectiva é *O retrato do rei*, de Ana Miranda e *Josefa de Furquim*, de Vera Telles. Este se diferencia dos outros por mostrar os paulistas como os vilões. O *Atlas das representações literárias das regiões brasileiras* (2009, p. 68)

observa que a série "A saga do país dos gerais", de Araripa Vasconcelos, na sua quarta parte, intitulada de *Gongo Sôco*, traz à baila a ostentação da riqueza e do luxo nessa região, por parte dos proprietários de terras.

O sertão como espaço vivenciado no sentido de mostrar o natural e o humano e a relação dialética entre eles, assim como o espaço sertanejo diferenciado, dual como o sertão das veredas, será evidenciado por Guimarães Rosa. Em *Grande sertão: veredas,* onde homem e espaço se fundem, o indivíduo se vê como parte do sertão assim como o sertão é parte dele. Há um contexto cultural, emocional e sentimental, formando uma indissociabilidade entre humano e sertão-natureza: "Sertão é sozinho. Compadre meu Quelemén diz: que eu sou muito sertão? Sertão: é dentro da gente. (GSV, 1984, p. 237).

O sertão é dual, misterioso, árido, de caatinga e de cerrado, pode ser povoado ou, em grande parte, sem povoamento, tudo isso contribui para as variadas visões sobre esse espaço "encantado", como o próprio Riobaldo evidencia: [...] "Isto é sertão. Uns querem que não seja; que situado sertão é por campos-gerais a fora adentro, eles dizem fim de rumo, terras altas, demais do Urucuia. Enfim, cada um o que quer aprova, o senhor sabe: pão ou pães é questão de opiniães...O sertão está em toda parte". (GSV, 2006, p. 7-8)

Como vimos anteriormente, há espaços diferenciados, tanto fisicamente quanto no seu grau de significância. Há também as percepções por parte de quem vive o espaço e de quem o imagina. Nesse sentido, a colonização brasileira se deu pelo litoral e o que estava distante ainda era desconhecido e habitado por índios, vistos pelos colonizadores como selvagens. Assim, o que antes era apenas terra desconhecida vai ganhando outros significados. Dessa forma, "ao sentido primeiro foi adicionado de terra ignota, desconhecida e perigosa. A diferenciação evoluiu para o que está colonizado, o litoral e o que ainda não foi incorporado pelo colonizador, o sertão". (ATLAS, R L R B, 2009, p. 11).

A região litorânea passa a compreender uma ordem pré-estabelecida de vivência social com o comando do Estado e da Igreja. A região distante, fora do alcance das convenções estatais, passa a representar o sentido da arbitrariedade, de lugar de ninguém e, ao mesmo tempo, de qualquer um que lá conseguisse sobreviver, uma vez que vale a lei "natural" em que o mais forte se sobrepõe ao mais fraco.

Assim, o sertão passa a ser caracterizado como: "O território do vazio, o domínio do desconhecido, o espaço ainda não preenchido pela colonização. É, por isso, o mundo da

desordem, domínio da barbárie, selvageria, do diabo" [...].(ATLAS, R L R B, 2009, p. 11). Esse mundo da desordem considerado pelos que veem o sertão de fora para dentro, é o mundo apenas imaginado, porque, por outro lado, é ordenado por aqueles que o veem de dentro para fora. A desordem para quem observa é a ordem para quem vive.

Embora o sertão seja caracterizado por alguns traços em comum, é possível perceber que alguns estudos já identificam algumas singularidades, tanto no que concerne a paisagem quanto aos símbolos constituintes da dinâmica sertaneja em diferentes regiões. Geograficamente o termo sertão refere-se aos sertões nordestinos – desde o norte de Minas Gerais, abrangendo os estados centrais do Nordeste até o Piauí _ e o sertão brasileiro, considerando os estados de Minas Gerais, Goiás, Mato Grosso do Sul e parte do Mato Grosso.

O sertão nordestino se caracteriza pela qualidade de semiárido, cantado como "torrão". Está "montado" na serra da Borborema com acidentes geográficos (altos e baixos). Nesse pedaço os rochedos são muito presentes assim como também as depressões, como é o caso da Serra do Teixeira, na Paraíba. No Sudeste encontra-se o sertão de duas faces, se divide em serrados e veredas. A parte que corresponde ao Estado de Minas Gerais se especifica pela existência de cerrados, cerradão, campo cerrado, incluindo as veredas, a floresta sempre verde e também a caatinga.

É possível observar que o sertão mineiro reúne todos os outros sertões. Um bom exemplo disso é o comportamento da vegetação na parte mais setentrional desse sertão, que solta as folhas no período de seca para poder se preservar e sobreviver através das raízes, sem precisar alimentar as folhas, para não enfraquecer. Essa característica também é vista no sertão das caatingas pelas árvores maiores, que têm uma raiz mais profunda e resistente. Por outro lado, o cerrado alto e o cerrado dão indícios de dualidade, assim como a presença de caatingas, veredas e florestas. Esses aspectos são vivenciados na perspectiva do narrador rosiano que possui, assim como o espaço, a dualidade e a inconstância naturalmente reveladas em suas incertezas, questionamentos, observações e ações.

> Vida, e guerra, é o que é: esses tontos movimentos. Só o contrário do que assim não seja. Mas, pra mim o que vale é o que está por baixo ou por cima__ o que parece longe e está perto, ou o que está perto e parece longe. Conto ao senhor é o que eu sei e o senhor não sabe; mas principal quero contar é o que eu não sei se sei, e o que pode ser que o senhor saiba. (GSV, 1984, p. 176)

Assim, o barroquismo riobaldiano é também a dualidade do espaço: homem e espaço-ambiente comungam da cumplicidade de ser, uma vez que o sertão é personificado pelo narrador como amigo e inimigo: “Mas o sertão está movimentante todo o tempo. [...] Sertão não é malino nem caridoso” [...]. Riobaldo mostra a dualidade do espaço ao tempo em que coloca também a dualidade da natureza humana através dos jagunços e das histórias que vai contando ao longo da narração.

Enquanto a serra da Borborema alimenta o imaginário nordestino e ganha, muitas vezes, status de símbolo desse sertão, o rio São Francisco dá, ao outro lado, a condição de um sertão “molhado” em grande parte dos Gerais. O velho Chico corta o país e dá condição de uma vida com menos miserabilidade do que no sertão semiárido e oferta, aos olhos, as paisagens dos buritizais que alimentam a inspiração de Guimarães Rosa.

Porém, esses espaços vistos artificialmente pelos observadores e curiosos possuem uma essência que é evidenciada na literatura de temática sertaneja, em especial, a produzida por quem vive o sertão. Em obras como as de Rosa, vemos esses espaços, não só na perspectiva geográfica, mas também na vivência sociocultural e principalmente na relação do humano com o meio ambiente, haja vista que o sertanejo vive no espaço-natureza de forma fraternal. Esses aspectos são vistos por Wanderley e Menezes (1997, p. 30) quando dizem que:

> Conhecer o sertão é conhecer seu espaço geográfico: seu relevo, seu clima, rede hidrográfica, vegetação, povoados, cidades, seus caminhos, suas migrações, suas compartimentações com características peculiares, sua história, seu povoamento e seus escritores que viram e veem esses aspectos com outras cores, outros sons, outras percepções e atitudes e lhes atribuem outros valores.

Nessa perspectiva, observa-se que Guimarães Rosa mostra uma sensibilidade bastante aguçada ao expressar em palavras o que viu e viveu no sertão. Riobaldo, na sua narrativa, observa os pormenores do sertão. Dá vida a cada espaço com uma percepção diferente por onde passa, faz da natureza instrumento de projeção do seu amor e retrata a vida e o pensamento de quem habita as entranhas do sertão.

O sertão é motivo de especulação no intuito de tentar conceituá-lo ou de, pelo menos, se aproximar do todo complexo que ele é. Nessa perspectiva, Arruda (2000, p. 28) diz que o termo sertão é uma representação cultural, uma vez que se trata de um espaço que sofreu transformações ao longo do tempo, desde sua reocupação e dos conflitos por ela gerados.

Espíndola (2004) ratifica essa constatação quando diz que não existem limites rígidos que determinem o início e o fim do sertão, mas linhas que se movem conforme as circunstâncias, porque "o sertão foi território que se expandiu e se contraiu. São, portanto vários sertões". (2004, p. 02). É possível perceber que o conceito de sertão se fortalece pela ideia de fronteira do período colonial, já que ninguém sabia ao certo até onde ia o domínio total dos portugueses e onde começava o mundo espanhol.

Ainda nesse contexto, observa-se que o sertão ainda alimenta um discurso valorativo, baseado em uma realidade simbólica que qualifica lugares de acordo com a mentalidade dominante e os interesses. "Essa concepção do sertão/espaço não existe em si mesmo, mas unicamente através do conjunto de efeitos ou de interações que ele engendra" (ALMEIDA, 2008, p. 330).

Dessa forma, há várias concepções de espaço-sertão: a que foi mantida durante muito tempo, criada pelo sistema dominante, que levava as pessoas a verem-no como um espaço sedentário, de pessoas inescrupulosas e esconderijo de bandidos (jagunços e cangaceiros). Há a visão que se apoia na percepção do espaço vivido por quem conhece, vive e compartilha com o espaço, todos os efeitos positivos e percalços da natureza e, também, a visão que a mídia se encarrega de mostrar, um espaço de miserabilidade, de pessoas famintas e incultas, visão montada nos aspectos deterministas, naturalistas e preconceituosos.

De acordo com Wille Bolle (2002), essas visões são perceptíveis nas duas maiores obras representantes dos sertões brasileiros: *Os sertões*, de Euclides da Cunha e *Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa. Para o crítico, Euclides oficializou, através da literatura, uma visão da ideologia dominante sobre o sertão e o sertanejo, uma visão idealizada e mitificada que põe o sertão como um espaço de belezas naturais, mas desprovido de utilidade social e os sertanejos como uma "raça" inferior, observada pela visão científica do narrador euclidiano.

Consideramos e respeitamos o posicionamento crítico de Wille Bolle, mas, a nosso ver alguns pontos devem ser considerados para não que não nos precipitemos nas considerações sobre a obra euclidiana. É evidente que a linguagem utilizada por Euclides é extremamente erudita, mas levamos em consideração que a formação do autor ainda traz aspectos dos conceitos ideológicos da educação iluminista. Por outro lado, não era a primeira intenção do autor, escrever um romance, mas fazer uma reportagem sobre a guerra. Muito da linguagem

utilizada mostra os aspectos condizentes com o realismo romântico, ou seja, de um modo de descrever uma realidade de forma fiel e, ao mesmo tempo, usando um toque de lirismo que alcança, muitas vezes, o status poético. Esses aspectos estão presentes em várias obras de exploradores que andaram pelo Brasil, a exemplo de Guilherme Fernando Halfeld, que escreveu, em 1860, um relatório concernente à exploração do Rio São Francisco, usando uma linguagem poética, especialmente ao se referir à cachoeira, hoje pertencente à região das hidrelétricas de Paulo Afonso.

Ariano Suassuna (2011) diz que Cunha, ao entrar em contato com o Brasil "real", se converteu e passou a considerar o urbano como errado. Para Suassuna o real seria o modo como o povo aparece, é o natural do país e não o hegemônico idealizado socialmente pelas forças dominantes. Euclides entra no sertão com um olhar a respeito do povo sertanejo e que, de acordo com Ariano, vai se modificando e assumindo uma posição contrária.

Embora o sertão já venha sendo mostrado desde muito tempo na literatura, apareceu com mais profundidade através de Euclides da Cunha no início do século XX, porém é com o regionalismo da década de 30 que ele vai mostrar a verdadeira cara, isso porque, apesar de Euclides tê-lo mostrado minuciosamente, foi a partir da liberdade "concedida" pelo movimento modernista que se pode usar uma linguagem mais próxima do povo brasileiro. Essa liberdade de expressão na literatura permite que Rosa dê ao jagunço Riobaldo a voz e a vez de falar do seu jeito, criando palavras e reescrevendo a linguagem do sertanejo.

Ressalta-se que numa condição peculiar, tanto no sertão semiárido quanto no das veredas, os habitantes possuem um linguajar diferente dos habitantes da cidade, havendo um jeito comum de ser dos sertanejos em geral. Fica claro que os sertões brasileiros possuem simetrias e assimetrias que os caracterizam como um determinado lugar que se sabe diferente, mas não se consegue explicar.

Quando Riobaldo tenta explicar para o seu interlocutor o que é sertão, ele mostra usos, costumes, modo de falar e, no que diz respeito ao espaço, se aproxima do conceito que Yi Fu Tuan (2005) chama de espaço mitológico, também revela a vastidão e o perigo que cerca o homem que nele vive. O narrador mostra o homem como o fruto do espaço, o indivíduo que se define tal e qual, numa fusão de atitudes de cumplicidade pela irmandade criada entre ambos e de rivalidade no sentido de ser forte o bastante para viver nesse espaço: "Sertão. Sabe o senhor: sertão é onde o pensamento da gente se forma mais forte do que o poder do lugar.

Viver é muito perigoso." (GSV, 2006, p. 25). Nessa perspectiva, Riobaldo ainda salienta que: "Sertão é isto: o senhor empurra para trás, mas de repente ele volta a rodear o senhor dos lados. Sertão é quando menos se espera; [...]" (GSV, 1984, p. 219).

Enquanto se observa nos livros e dicionários a concepção do espaço/sertão com um olhar científico, histórico e social, a visão de Riobaldo mostra o sertão de dentro para fora, a percepção de quem vive o espaço, de quem o conhece e convive nele e com ele. Nesse sentido, Solange Guimarães (2006, p. 121) observa que "o narrador tanto descreve fisicamente como revela sua percepção de cada canto por onde passa, surpreendendo pelo nível de consciência, significando o 'conjuntamente conhecer' como em cumplicidade tácita e certa com a paisagem". Por outro lado, como é próprio da dualidade riobaldiana, embora ele revele um conhecimento íntimo do sertão, não se diz um conhecedor desse fenômeno natural, ele se amiúda diante da grandeza do sertão, salientando que o seu olhar humano não é suficiente para ver o sertão e dá à própria natureza esse poder:

> Sei o grande sertão? Sertão; que, sabe dele é urubu, gavião, gaivota, esses pássaros: eles estão sempre no alto, apalpando área com pendurado pé, com o olhar remedindo a alegria e as misérias todas [...] Nessas e noutras muito extremadas coisas eu tornava a pensar, o espírito em meia-mão, por diante permeio os outros meus entretimentos de verdade. (GSV, 1984, p. 415).

Apesar das andanças pelas terras sertanejas, Riobaldo conclui que não conhece o sertão, porque sua visão é limitada e que cada um, de acordo com o "ângulo" por onde vê, tem sua própria impressão dele. O sertão rosiano é um espaço dual a começar pelo próprio nome ser/tão, que condiz ao distanciamento do social e a aridez, nesse contexto, as veredas mostram-se como "Oásis" no sertão, um lugar aprazível e de vegetação diferenciada por ser de solo úmido.

Observa-se, também, que o sertão descrito é percebido pelo narrador e pelos personagens por ele revelados como um lugar do bem e de mal, um espaço personificado que tem sua própria dinâmica e poder: "[...]_ele tira ou dá, ou agrada ou amarga, ao senhor, conforme o senhor mesmo." (GSV, 1984, 521). A fusão homem/espaço fica clara nesse fragmento, o homem sertanejo faz parte do sertão, como o sertão faz parte dele. E, assim como o ser humano tem seus conflitos e mudanças, dependendo do estado de espírito, é como se o espaço acompanhasse isso e o homem sentisse também as mudanças sofridas pelo espaço. Nesse sentido, o sertão é um espaço e um lugar, dependendo de quem o olha. O

sentimento em relação a ele pode ser positivo ou negativo, o que leva à teoria tuaniana de topofilia e topofobia.

Essas percepções se dão conforme a situação vivida haja vista que, a princípio, tudo é espaço, mas a vivência, o grau de afetividade com o espaço é que o delimita como lugar, uma vez que o espaço é carregado de significado. Uma pessoa que chega numa cidade, de imediato, pode fazer uma leitura negativa ou positiva do que vê, mas não terá o sentimento emocional daquele que se relaciona com o mesmo espaço de forma afetiva. Esse aspecto pode ser observado em obras como as de Patativa do Assaré, a exemplo do poema abaixo:

> Poeta, cantô de rua,
> Que na cidade nasceu,
> Cante a cidade que é sua,
> Que eu canto o sertão que é meu. [..]
>
> [...] Pra gente cantá o sertão,
> Precisa nele morá,
> Tê armoço de fejão
> E a janta de mucunzá,
> Vivê pobre, sem dinhêro,
> Socado dentro do mato,
> De apragata currelepe,
> Pisando inriba do estrepe,
> Brocando a unha-de-gato. [...]
>
> (Patativa do Assaré, 2002, p.25)

Em *Grande sertão: veredas*, Riobaldo fala da importância de conhecer o espaço, tenta explicar para o seu interlocutor como é o sertão e o que o faz caracterizar-se como tal. Ele observa que o sertão não é sertão apenas pelo espaço físico de cerrado ou de caatinga, mas também pelo modo de vida do povo e da relação desse povo com o lugar.

3.3 SERTÃO, ESPAÇO E PODER

A literatura coloca em evidência a temática do poder de várias maneiras. Sobre poder, poderíamos trazer aqui muitos exemplos, mas não chegaríamos a uma resposta conclusiva sobre o que seria e como se revela o poder. No imaginário social ele está estampado com a representação dos políticos, latifundiários e dos ricos em geral.

Imaginamos o poder nas mãos de alguém a quem estamos submetidos de alguma forma e, de maneira natural, consideramos que o poder está, por exemplo, com o Governo, com a polícia, com a justiça, mas não paramos para pensar que ele também pode estar em casa, na escola, no trabalho, nos grupos comunitários e nas relações em geral. Dessa forma, é aceitável que não existe um poder, mas vários poderes, como também se revelam de formas diferenciadas para cada grupo ou indivíduo para quem se direciona. Assim, não existe o mais forte ou mais fraco, existe o contexto de uma situação que vai propiciar a um indivíduo ou a um grupo, naquele momento, ter temporariamente o poder sobre o outro.

Michael Foucault, em *Microfísica do Poder* (2008), observa que o poder não é estático, ele se molda a cada situação e tem uma dinâmica cambiante, ele não é determinado pela força ou por qualquer instrumento. Não é determinado a alguém ou a um grupo, mas é determinante no sentido de que, a cada momento, pode estar em lados opostos, ou seja, ele se relativiza de acordo com cada situação e dentro de cada grupo e se revela conforme os interesses de cada polo envolvido nas correlações de forças. Dessa forma, Foucault aponta que "o poder não é substancialmente identificado com um indivíduo que o possuiria ou que o exerceria devido a seu nascimento; ele torna-se uma maquinaria da qual ninguém é titular".(p. 219)

Por ser o sertão, ainda, um desafio para a curiosidade dos que não o conhecem, e tendo em vista as invasões no objetivo de apropriação desse espaço durante algum tempo, e ainda as histórias sobre as relações sociais desse contexto, é interessante observar algumas formas como se revelam os "poderes" nesse espaço ambíguo e "imaginado", por muito tempo, como arbitrário por uns e, por outros, como conservador e, ainda, como "terra sem lei" pelos especuladores. Ainda hoje se guardam resquícios de uma visibilidade errônea da vida do sertanejo. Na literatura ele vai aparecer com várias faces e modos. Assim, GSV irá nortear uma observação da relação e relatividade de poder no sertão descrito e narrado por Rosa. Nesse contexto, trazendo as correlações de forças para o espaço sertanejo, procura-se perceber como o poder se revela na obra.

Gerard Lebrun (2007, p. 12) observa que o poder é condicionado por algo que ele chama de potência[27]. Para ele "existe o poder quando a potência, determinada por certa força, se explica de uma maneira muito precisa, não sob o modo de ameaça, da chantagem, mas sob

[27] Termo usado por Max Weber (1991, p.33) para mostrar as forças que regem o poder e é usado por Lebrun para explicar como esse se revela.

a ordem dirigida a alguém que, presume-se, deve cumpri-la". Observa-se que para Lebrun, a potência seria o que legitima o poder, ou seja, a força do poder está, muitas vezes, na sua legalidade, mesmo que essa seja imposta em algumas situações. Nesse sentido, o poder age sempre impulsionado por uma força que lhe proporciona a ação. A coerção, por exemplo, é um poder impulsionado pelo uso de algo que atemoriza o submisso. A persuasão é assegurada pela força da argumentação que, nesse caso, seria a potência que daria o poder de manipular através da palavra.

Claude Raffestin (1993) observa que o termo poder rebelde a qualquer definição, no entanto estamos cercados por suas ramificações por todos os lados, direta ou indiretamente. O geógrafo tenta explicar, em princípio, a ambiguidade causada pela escrita da palavra quando se nomeia de duas formas: Poder com maiúscula e poder com minúscula. Para ele essas duas formas de escrita é que expressam o teor do significado, ou seja, o Poder com maiúscula representa os aparelhos que constituem o grande sistema de uma nação e ao qual todo cidadão está submisso, uma vez que sempre relacionamos o termo ao Estado e ao Governo. Raffestin explica, no entanto, que apresentar esse termo grafado de forma diferente é mascarar as faces que o poder assume na vida dos indivíduos. Sobre isso ele diz:

> Pretender que o poder é o Estado significa mascarar o poder com uma maiúscula. Este último nasceu muito cedo, junto com a história que contribuiu para fazer o poder, nome comum, se esconder atrás do Poder nome próprio. Esconde-se tanto melhor quanto maior for sua presença em todos os lugares. Presente em cada relação, na curva de cada ação: insidioso, ele se aproveita de todas as fissuras sociais para infiltrar-se até o coração do homem. (1993, p. 52)

Nesse contexto, as ideias de Raffestin compactuam com as de Foucault (2008) quando este observa que o poder pode se revelar de forma mais simples e mais velada como uma simples vigilância, uma vez que "nas técnicas de poder desenvolvidas na época moderna, o olhar teve uma grande importância" (p. 219), como também de forma mais direta no que corresponde à política, ao militarismo, entre outras formas.

Consoante às ideias de Raffestin, observa-se que a ocorrência da ambiguidade gráfica do termo se dá porque ele se manifesta através das ramificações que controlam a população e os recursos, sendo imediatamente identificável e temido. Entretanto, o autor ressalta que o outro poder é, na verdade, o mais perigoso por estar sempre "camuflado", quase imperceptível, a não ser pelos olhos mais atentos. Dessa forma, o poder está em todas as relações e em todos os níveis e formas, são correlações de forças que se confrontam em um

invisível jogo metaforizado pelo autor: “Para se compreender isso se pode recorrer à imagem do ímã e dos fragmentos da limalha que se orientam e se assinalam linhas de força. O corpo na relação é um campo de poder que organiza os elementos e as configurações”. (1993, p. 53)

Usando outros termos para chegar à explicação do que é o poder, Bertrand Russell (2008), no seu estudo sobre poder político, já faz uma provocação quando o intitula de *Poder NU*. Raffestin vê no imaginário social o poder de domínio estatal e diz que, além desse, há aquele que passa, muitas vezes, despercebido, o poder ramificado, os diversos poderes existentes nas relações sociais em geral.

Russell, por sua vez, não vê o poder maior ou menor, mas aquele que aparece de forma direta e o que está encoberto pelas crenças, e por outras ações que tentam escondê-lo de alguma forma. A esse poder que aparece diretamente ele dá o nome de poder NU. No entanto, todos os autores aqui citados até o momento têm, em comum, a opinião de que não existe o poder, mas os poderes e suas inúmeras formas de se revelar.

Russell afirma que: “A definição do poder nu é psicológica, sendo que um governo pode agir a descoberto em relação a alguns de seus súditos e não em relação a outros”. (2008, p. 02). Dentre os vários exemplos dados pelo autor destaca-se que: “O poder da Igreja Católica sobre os católicos é tradicional, mas o seu poder sobre os hereges que são perseguidos é um poder nu. O poder do Estado sobre os cidadãos leais é tradicional, mas o seu poder sobre os rebeldes é um poder nu”. (p. 01)

Observa-se, assim, uma possibilidade de explicação do poder “legítimo”, como se forma e como ele mostra sua face “cruel” usando a justificativa da legalidade. Sobre esse contexto o autor coloca a assertiva de que:

> As organizações que mantêm o poder por muito tempo passam, em regra, por três fases primeiras, a da crença fanática, mas não tradicional, que conduz à conquista; depois a do assentimento geral ao novo poder, que se torna rapidamente tradicional e, finalmente, aquela em que o poder, sendo usado agora contra todos os que rejeitam a tradição, se torna de novo nu. (p. 01)

Considerando o contexto de *GSV*, é interessante observar o poder que Joca Ramiro assume sobre o povo do sertão e sobre os jagunços, para os quais era amo e senhor, tendo se transformado em poder tradicional no sertão, uma vez que foi legitimado pelos que lá viviam.

Assim, territorializou o espaço, deixando em cada ponto estratégico uma ramificação do seu poder através dos chefes dos jagunços.

A rejeição à tradição, expressa por Hermógenes ao matar Joca Ramiro, faz com que os jagunços saiam em demanda à caça de Hermógenes, em nome de Joca Ramiro. Há então a quase culminância do poder nu, não fosse a também força de Hermógenes. Na guerra, morrem Hermógenes e Diadorim, o que deixa evidente que, depois de Joca Ramiro, mesmo que se tentasse, através do poder dele, destruir os rebeldes, os jagunços dos dois lados estavam em condição de igualdade, acampando-se aí a correlação de forças.

Trazendo à baila o pensamento Russell, percebe-se que o poder "legal" sobrevive em um ciclo e em cada fase desse ciclo há uma transformação, ou melhor, uma nova forma de ação que recebe a contribuição, consciente ou não, dos que a ele são submetidos. Há uma acomodação na aceitação do poder que, a princípio, foi imposto e os que se rebelam serão aqueles que formarão o que Raffestin chama, metaforicamente, de "limalha", porque se rebelam ao poder, mas, ao mesmo tempo, se confrontam entre si, buscando também o poder.

Essa realidade se revela na narrativa rosiana, tanto que é Riobaldo que finda como "o grande jagunço" que vai permanecer na memória do povo, até porque sua história está sendo contada para alguém que tem condição de escrevê-la, como também porque ele passa a ser um poderoso coronel latifundiário, assim como foi seu pai, Selorico Mendes, e Joca Ramiro.

O poder pode ser produzido conforme interesse de quem tem, no momento, a "potência" para fazê-lo. Essa perspectiva se afirma no exemplo dado por Russell quando ele coloca que: "A conquista normanda produziu na Inglaterra uma família real que depois de algum tempo foi considerada como possuidora de um Direito Divino ao trono" (2008, p. 1). Ele observa que o poder é nu quando "os seus súditos o respeitam somente porque se trata de um poder, e não por qualquer outra razão" (p. 12).

Nesse contexto, Galbraith (1999) diz que o significado do poder está ligado ao senso comum de tal forma que a banalidade do emprego da palavra mascara a necessidade de definição, por isso não se costuma questionar como se alcança a aquiescência de outrem. Segundo ele, a complexidade do poder se dá em virtude do seu uso oculto e coloca três formas de uso do poder. O primeiro é o **poder Condigno**, do qual o autor fala que: "Obtém submissão pela capacidade de impor às preferências do indivíduo ou grupo, uma alternativa

suficientemente desagradável ou dolorosa para levá-lo a abandonar essas preferências" (p.04)[28]

O poder Condigno, proposto por Galbraith, remete, até certo ponto, ao poder Nu, de Russell que, depois de "legalizado", impõe a vontade do outro conforme seus interesses e, se preciso for, com medidas castigadoras. Galbraith coloca o segundo poder como **Compensatório**, sendo esse um pouco mais complexo, porque se exerce de forma mais velada e conquista a submissão, segundo o autor:

> Oferecendo uma recompensa positiva, proporcionando algo de valor ao indivíduo que assim se submete. [...] Inclusive pagamentos em espécie e o direito de lavrar um pedaço de terra ou dividir o produto das terras do senhorio. [...] Entretanto, na economia moderna, a mais importante expressão do poder compensatório é, sem dúvida, a recompensa pecuniária – o pagamento em dinheiro por serviços prestados, o que vale dizer, pela submissão aos objetivos econômicos ou pessoais de outros. (1999, p. 05)

Percebe-se que, em ambos os casos, o sujeito está ciente de sua submissão. Em um, por "obrigação", e, no outro, por "compensação". No entanto, nesse último, pode haver alienação ou a ignorância por parte do submisso em relação a real situação em que está inserido. O outro poder apresentado pelo professor é o **Condicionado**, no qual o indivíduo é levado, de forma persuasiva, a ceder ao outro ou pode ser persuadido também pelo apelo das crenças. Esse poder se torna mais forte pelo fato de levar o indivíduo a acreditar na verdade do outro e ignorar completamente a real condição sócio-político-econômica do meio e a sua própria condição, por isso esse poder é "Fundamental para o funcionamento da economia e do governo nos tempos atuais, tanto nos países capitalistas quanto socialistas". (p. 06)

Galbraith observa ainda que, por trás desses instrumentos, estão as fontes do poder que determinam quem manda e quem obedece. Essas fontes, segundo ele, são a pessoalidade, propriedade e a organização. A primeira rege pelo físico e pela palavra, a segunda "compra"

---

[28] Embora hoje muitos achem que não têm seu trabalho reconhecido, não agem por medo de repressão. A partir daí evidencia-se o poder capitalista que, assim como o político, também possui uma ambiguidade, ora age de forma velada, por trás da mídia, estimulando o consumo e manipulando a vida das pessoas, ora age como poder nu quando desterritorializa o cidadão em nome do "desenvolvimento", a exemplo das construções de hidrelétricas que trazem, por um lado, benefícios como o industrial, mas, por outro lado, destrói uma considerável parte da natureza externa, prejudicando o meio ambiente e tirando o espaço de quem nele vive. Outro exemplo de poder capitalista são as construções dos shoppings em meio às favelas, roubando o espaço de quem já não o tem e, às vezes, destruindo o habitat natural de muitos seres a exemplo da destruição dos mangues em Recife-PE. Em muitos lugares se vê a privatização da natureza, que tira das pessoas um direito seu do contato com o mundo natural. Fortalece-se assim, a definição de Max Weber sobre o poder como a possibilidade de alguém impor a sua vontade sobre o comportamento de outras pessoas.

a submissão e a terceira, até certo ponto, abrange as outras duas. A partir daí vêm as combinações e correlações que formam as ramificações do poder.

Nesse contexto, todas as comunidades exercem os poderes mostrados pelo autor conforme os interesses de quem os têm. O poder é algo complexo e se revela em todas as esferas da sociedade sem que haja um pertencimento desse a um indivíduo, mas aquilo que os indivíduos representam em cada situação. Por isso o poder sofre uma relatividade, ele se molda aos contextos em que se insere, confluindo assim com as ideias foucaultianas sobre o assunto. Dessa forma, o poder existe em qualquer situação ou lugar, o que muda são as relações de como ele se evidencia ou se revela, uma vez que não está determinado a ninguém em especial, mas é passivo de uma relatividade que o direciona conforme os aspectos de cada situação.

Iná Elias de Castro (2005, p. 102) fala de três formas de poder: o poder despótico, que se exerce pela coerção, pela força e pela ameaça e sobre o qual ela observa que: "Paradoxalmente esse poder tem pouco poder, porque não se fundamenta na vontade do outro e, por isso, encontra-se sujeito à possibilidade de uma escolha trágica, que o anula". Esse poder também encontra características no que Weber chama de dominação, que é a submissão da vontade do outro.

Outra forma de poder pontuada por Castro é o da autoridade, que se legitima legalmente pelo reconhecimento dos que a ele se submetem e por isso tem mais força do que o da dominação. O outro poder citado pela autora é o político, que abrange tanto a força do primeiro quanto a autoridade do segundo.

Observa-se que em *GSV* há uma junção do poder despótico e da autoridade, o primeiro representado pela guerra, para desterritorialização dos jagunços, e o segundo, quando esse mesmo poder tenta mostrar sua legitimidade para a justificativa da ação. Assim sendo, a guerra dos jagunços com os policiais é uma guerra, antes de tudo, política. E o termo território é cabível a partir da concepção de que "todo espaço que tem o acesso controlado passa a ser um território."(HAESBAERT, 2011)

O sertão é visto como um espaço de horror, que propicia a criação de mitos e lendas. Esse mistério, em virtude do desconhecido, fazia do sertão um lugar de "escuridão" e de criações imaginárias e por isso precisava ser "desmascarado". Essa seria, também, a possibilidade de tirar os que nele "mandavam", em nome de uma verdade criada de acordo

com interesses externos e estatais. Nesse aspecto vê-se que: “um poder cuja instância principal fosse a opinião não poderia tolerar regiões de escuridão” (FOUCAULT, 2008, p. 217). Esse é o discurso que, segundo Foucault, produz a verdade e a verdade produz o poder. Nessa perspectiva o filosofo afirma que:

> Numa sociedade como a nossa, mas no fundo em qualquer sociedade, existem relações de poder múltiplas que atravessam, caracterizam e constituem o corpo social e que essas relações de poder não podem se dissociar, se estabelecer nem funcionar sem uma produção, uma acumulação, uma circulação e um funcionamento do discurso. (2008, p. 179)

Assim, o sertão seria desapropriado e seus integrantes banidos, para que a verdade da “claridade” prevalecesse, ou seja, o espaço pregado como ruim e temeroso seria dirimido em prol do bem-estar social, daí o porquê da formação das guerras com o objetivo de apropriação do espaço sertanejo pelo Estado. O poder busca uma verdade e nela se ancora para agir, é assim desde sempre nas relações sociais. Para Foucault não existe uma dominação global de uns sobre os outros ou de um grupo sobre outro, mas há na sociedade inúmeras formas de exercício da dominação: “não o rei em sua posição central, mas os súditos em suas relações recíprocas: não a soberania em seu edifício único, mas as múltiplas sujeições que existem e funcionam no interior do corpo social.” (2008, p. 181)

A literatura retrata, de acordo com cada proposta, essas relações. Em *GSV* se pode observar isso no poder maior, representado por Joca Ramiro, que delega poderes aos chefes de jagunços e esses, por sua vez, elegem seu líder de grupos, e assim o poder vai se hierarquizando. Por outro lado, essas forças podem estar em lados opostos. Ao atacar Joca Ramiro, Hermógenes faz valer o seu “poder” naquele momento, de ter o seu “rei” desprovido de armas e de homens. Também a surpresa de um ataque por um de seus comandados contribuiu para a fraqueza de Joca Ramiro.

A relatividade de poder também se evidencia na prisão de Zé Bebelo. Como representante do Governo ele tinha seu exército e podia medir forças com os jagunços, mas esse poder vai ruir quando ele é encurralado e preso e passa a usar de sua esperteza e do “poder” da palavra para tentar se safar. Consegue a liberdade, se retira do espaço para poder voltar a ele de forma que pudesse, novamente, exercer algum tipo de poder, pois aquele espaço só era interessante para ele se tivesse voz de comando para alcançar seu objetivo: fama, status e dinheiro.

Vemos que, em se tratando de poder, a natureza humana está sempre se revelando, uma vez que se percebe a atitude do homem em relação ao outro e também em relação aos outros componentes do mundo natural. O homem transcende e usa de sua capacidade inteligível, aproveitando-se de ocasiões e oportunidades de ação.

Em *GSV*, observamos que Riobaldo detém o poder sobre a narrativa, não só por ser o protagonista ou um narrador em primeira pessoa e comandar o discurso, mas também por analisar, ele mesmo, cada personagem e "dá-lo" ao leitor conforme seu interesse. Esse poder já se evidencia a partir do que o narrador mostra do interlocutor. Ele não dá voz ao interlocutor, o que chega até o leitor sobre esse personagem é aquilo que o narrador quer que o leitor saiba sobre ele e do que ele fala, ou seja, a opinião e a fala desse personagem vêm através de Riobaldo e ressaltam o poder do narrador sobre o discurso do outro. O sertão que é apresentado ao leitor é mostrado também para o interlocutor na fala do narrador. Dessa forma, ambos conhecem o espaço-sertão a partir da percepção de Riobaldo, de suas impressões. Sobre esse aspecto Luiz Claudio Oliveira observa que:

> Não é a verdade do sertão como um todo, que o interlocutor propõe devassar, mas a verdade do Riobaldo-narrador, não necessariamente do jagunço Riobaldo, a que esse faz jus, mas a que interessa àquele. Por isso o sertão-realidade físico-social e Riobaldo-jagunço são representados no texto à medida que são mediatizados pela fala do narrador, dono da palavra e do saber. (OLIVEIRA, 2008, p. 34)

Oliveira trabalha com a perspectiva do poder em *GSV*, através do discurso, e tenta mostrar o que está mascarado pelo discurso que esconde as intenções do narrador que, segundo o pesquisador, é de chegar ao poder. Dessa forma, é como se Riobaldo mostrasse o narrador e escondesse o jagunço ou o cerne do jagunço Riobaldo, a sua natureza, ou a natureza interna que existe em cada um. Nessa perspectiva, Oliveira enfatiza:

> No caso de *GSV*, o personagem Riobaldo, como narrador, é sujeito de enunciação, sujeito do enunciado e objeto de enunciação, uma vez que seu discurso está voltado para si mesmo como objeto. Neste aspecto é duplamente suporte de enunciados, como sujeito e como objeto. O discurso de Riobaldo, portanto, visa dar uma imagem do personagem Riobaldo, tal como ele quer que seja. (2008, p. 39)

Nesse contexto, a ideia de Oliveira remete a Galbraith quando ele diz que "alguns usos do poder dependem de estar ele oculto, de não ser evidente a submissão dos que capitulam a ele". (1999, p. 03). O leitor, nesse caso, está na posição de "submisso" do discurso riobaldiano, cabendo a ele a criticidade sobre o que é colocado e a "rebeldia", para a

contestação. Assim, qualquer que seja o tipo de análise feita na obra em questão, será feita a partir do que é dito pelo próprio personagem, de sua impressão e expressão sobre as coisas, o espaço e os outros personagens.

Em se tratando de espaço e levando em consideração que a narração é feita no espaço sertanejo, em um tempo distante rememorado pelo narrador, ele se aproxima do leitor por fazer afigurar suas dúvidas e inquietações, fazendo com que o leitor compartilhe de seus conflitos e compactue com suas opiniões e ações com relação aos outros personagens, ficando aí evidente, até certo ponto, o poder Condicionado, proposto por Galbraith, uma vez que esse se exerce "Mediante a mudança de uma convicção, de uma crença. A persuasão, a educação ou o compromisso social, o que parece natural, apropriado ou correto leva o indivíduo a se submeter à vontade alheia e [...] o fato da submissão não é reconhecido". (1999, p. 6)

Assim, o espaço sertanejo vai sendo mostrado pela ótica do narrador, incluindo os medos, os mitos a respeito dos lugares e as imagens dos que ali habitam. Os espaços infernais como o Liso do Sussuarão e o Sucruiú, as Veredas Mortas e também os lugares mais aprazíveis, e todos esses espaços é a natureza que dá a face do lugar e é mostrada pelo narrador como algo vivo, mutante, que acompanha o homem nos seus pensamentos e movimentos.

Ao mesmo tempo em que Riobaldo explica o sertão para o interlocutor e para o leitor, ele vai aguçando cada vez mais a curiosidade de ambos sobre o espaço e também expressando o seu poder de dominação daquele espaço "temido", "encantado" e cobiçado. Na realidade, tudo que Riobaldo faz evidencia a perspectiva do poder. Apesar de ele, ao perceber-se filho sem mãe e bastardo de um pai rico, perder o rumo por um tempo, as suas ações mostram que ele ansiava pelo reconhecimento de algo em si mesmo, para ser admirado de alguma forma.

Esses aspectos vão se revelando aos poucos, ele já mostra um grau de superioridade pelo conhecimento e o "poder" de ensinar àquele que seria o grande líder, Zé Bebelo, de quem foi professor. No julgamento de Zé Bebelo ele depõe a seu favor e tem, de certo modo, o "direito" à vida do ex-chefe. Depois ele vai ao encontro do diabo, passando por cima dos próprios limites, em busca de coragem e força (poder), para matar Hermógenes e, dessa forma, ele vai ganhando espaço no bando até se tornar chefe e obter o poder "maior".

Os outros chefes vão, por assim dizer, ficando pelo caminho, ou por motivo de morte, ou porque já não são mais tão importantes como chefes e vão cedendo lugar aos chefes em

evidência, primeiro Zé Bebelo e depois Riobaldo, esse último que acabaria por adquirir o poder total a partir do momento que destruísse o único que poderia lhe tirar isso, Hermógenes.

Porém, para que isso fosse possível, foi necessário o sacrifício de Diadorim. Por várias vezes fica evidente que Diadorim possui argumentos que contrariavam o querer de Riobaldo, fazendo do amigo, até certo ponto, também rival, até porque Riobaldo já sabia que ele era filho de Joca Ramiro e, portanto, futuro substituto do pai, porque todos o tinham como homem. Nessa perspectiva, evidencia-se o que se esconde na natureza humana, onde está o cerne do ser humano e que se mostra em traços de luz e trevas, sem nunca deixar evidenciar-se por inteiro "uma neblina".

Dessa forma, percebe-se que Diadorim exerce sobre Riobaldo aquilo que Pierre Bourdieu chama de poder simbólico que, segundo o autor, é tão forte quanto o poder "real" que abrange o econômico e o físico. Bourdieu (1989) observa que o poder simbólico é irreconhecível porque é invisível e só existe a partir da cumplicidade dos que lhe estão sujeitos ou daqueles que o exercem. É um poder que não se legitima porque não existe ou não é percebido. Um dos exemplos usados por Bourdieu são as relações de comunicação que, segundo ele, depende de outros poderes concretos, materias e, às vezes, institucionalizado. Assim, ele diz que: "O poder simbólico, poder subordinado, é uma forma transformada, quer dizer, irreconhecível, transfigurada e legitimada, das outras formas de poder" (1989, p. 15).

Sendo assim, Diadorim encantou Riobaldo que se deixa levar. Ele vai para o bando de Joca Ramiro e convive lado-a-lado com o jagunço, sendo amigo, na impossibilidade ideológica de ir além. Ele aprende ver a natureza conforme o olhar de Diadorim, desde o primeiro encontro deles que o sentimento de Riobaldo o traiu. Dessa forma, o poder simbólico é revelado, muitas vezes, pelo sentimento que nos leva a seguir ou fazer a vontade de outrem. Mesmo questionando sobre o fato de Hermógenes fazer parte do cículo de amizade de Joca Ramiro, Riobaldo se deixa convencer por Diadorim. Assim, a morte de Diadorim pode ter sido um alívio para o narrador uma vez que ele não a sabia mulher e sentia-se preso a ele por um sentimento inaceitável.

A esse apelo de Riobaldo pela morte de Diadorim, Oliveira (2008) argumenta que "Deixou matar o oponente que sabia existir dentro do jagunço Diadorim, não sabendo da

mulher escondida pelo homem". (p. 58). Nesse aspecto, Riobaldo deixou o homem Reinaldo morrer e não aquela que se evidenciou depois de morta, "rainha" do seu coração.

Diadorim consegue matar Hermógenes, mas também é morto por ele. Embora Riobaldo tenha sofrido com a morte do amigo, até certo ponto valeu o sacrifício. Agora Riobaldo, numa volta à sua "natureza" de filho de coronel, casa-se com Otacília, unindo a fortuna das heranças dos dois e, além de ser o "senhor" ex-jagunço, ainda temido pela coragem, é também dono e senhor de uma inumerável quantia e uma considerável quantidade de bens, assim como é o dono e senhor de sua narrativa, na qual ninguém se pronuncia, a não ser pela sua vontade.

Aludindo a *Os sertões*, de Euclides da Cunha, observa-se que o narrador euclidiano procura observar e descrever a vivência e sobrevivência de um povo. Já o narrador rosiano vive, juntamente com seus "irmãos" de espaço, a saga do sertanejo na luta contra o poder governista e, depois, na luta entre "bichos" de uma mesma espécie, pela dominação do espaço. Seja na guerra contra o governo ou contra os Hermógenes, o objetivo é sempre o mesmo. No entanto, as estratégias e situações criadas pelo humano, bem como aquelas comandadas pelos acasos da vida, mostradas e questionadas por Riobaldo, fazem com que o "poder" assuma contextos e direções diferenciadas: "Hermógenes, homem que tirava seu prazer só do medo dos outros, do sofrimento dos outros" (GSV, 2006, p. 181)

Nesse sentido, são relevantes as palavras de Foucault ao dizer que "O poder é o que reprime a natureza, os indivíduos, os instintos, uma classe" (2008, p. 175). No sertão rosiano nos deparamos com uma luta entre os homens do governo e os jagunços, aqueles muito bem armados e com uma quantidade de homens considerável. O espaço era totalmente desconhecido pelos soldados, enquanto que os jagunços viviam em cumplicidade com as complexas reações e "dobras" daquele local.

A natureza, às vezes dura, cruel e medonha, naqueles espaços, era, sem dúvida, um fator negativo para os soldados, enquanto que para os jagunços, embora com as dificuldades oferecidas, poderia ser uma aliada, uma vez que já conheciam bem o contexto do espaço-ambiente. Essa realidade apoia-se, tanto na situação vivida em *GSV*, quanto no discurso euclidiano, haja vista a semelhança situacional da guerra em *Os sertões* como indicam os fragmentos a seguir:

> Circuitam-nos, estonteadamente, os soldados. Espalham-se, correm à toa, num labirinto de galhos. Caem presos pelos laços corredios dos quipás reptantes; ou estacam pernas imobilizadas por fortíssimos tentáculos. Debatem-se desesperadamente até deixarem em pedaços as fardas, entre as garras felinas de acúleos recurvos das macambiras [...] reorganiza-se a tropa. Renova-se a marcha. [...]
>
> Estas seguem desinfluídas de todo. Daí por diante velhos lutadores têm pavores de criança. Há estremecimentos em cada volta do caminho, a cada estalido seco nas macegas. O exército sente na própria força, a própria fraqueza. [...] a luta é desigual. A força militar decai a um plano inferior. Batem-na o homem e a terra. E quando o sertão estua nos bochornos dos estios longos, não é difícil prever a quem cabe a vitória.
>
> [...] cercam-lhe relações antigas. Todas aquelas árvores são para ele velhas companheiras, conhece-as todas. Nasceram juntos; cresceram irmanamente; cresceram através das mesmas dificuldades, lutando com as mesmas agruras, sócios dos mesmos dias remansados. (CUNHA, 2000, p. 218-221)

É visível que a natureza do espaço muda ou influencia a direção do "poder"., tanto em *GSV* quanto em Os Sertões. Vê-se que o espaço topofílico para os sertanejos era topofóbico para os militares e que, enquanto o sertão, para os sertanejos, era um lugar, para os soltados era apenas um entre-lugar, um lugar de passagem onde eles faziam valer sua função de servidores do poder governista. Por outro lado, a intimidade do homem com os fenômenos naturais em cada habitat em que esteja dá, a ele, a "vantagem" na luta.

Portanto, na obra rosiana, a intimidade do homem com o espaço pode não ter sido um fator determinante, mas foi contribuinte para a derrota do exército e para a prisão de Zé Bebelo. Na obra euclidiana nos deparamos com uma situação semelhante e que, pela maneira como ocorreu, fere a lógica da obviedade. As tropas que invadiram Canudos tinham grupos enormes de soldados "programados" e preparados belicamente para a guerra, só que de forma pragmática. Os sertanejos, além de uma menor quantidade de homens, não tinham armas que pudessem ser consideradas de guerra. No entanto, foram necessárias quatro tropas e a última com auxílio de canhão, para findar os defensores de Canudos.

Guimarães Rosa reconfigurou uma realidade no mundo ficcional e pôde dar ao jagunço a vitória sobre o que se tinha como verdade, que era a posição e suposto poder do governo. As situações retratadas nas obras citadas levam-nos a crer que a familiaridade do sertanejo com o espaço deu-lhes condições para que dissimulassem, até certo ponto, a desigualdade bélica, tanto na luta do sertão dos gerais quanto na guerra de Canudos.

Assim, vê-se que o sol causticante do sertão incomodava aquele que não o conhecia. A seca do sertão nordestino mataria quem não soubesse tirar água da palma ou da batata do umbuzeiro. A espinhosa caatinga esfolaria quem não tivesse um gibão e um chapéu de couro e que não fosse acostumado a correr atrás de bois entre os galhos pontiagudos e retorcidos. A farda, com certeza, pesaria àquele que não tinha hábito de carregar um alforje; a arma de fogo se tornaria inimiga no curto espaço que uma faca pode alcançar.

Nesse contexto, o espaço-ambiente, que seria para os soldados como paisagem do medo, é para os sertanejos a arma mais poderosa nas duas obras. Esse contexto traz à tona os questionamentos de Riobaldo sobre o bem e o mal e a dualidade do universo. Assim como ele questiona, por exemplo, a natureza da terra, que em uma mesma raiz pode dar a mandioca doce de comer e a mandioca ruim que pode matar, percebe-se a mesma natureza que pode, na sua complexidade, ajudar a uns enquanto pode ser cruel para outros, principalmente porque o homem se acomoda às diversidades dela em cada lugar em que ele habita e com o qual cria uma relação de afetividade.

Assim, o poder é um aspecto vacilante, pois o que para um pode ser um ponto de inferioridade, para outro pode ser exatamente o motivo de sua superioridade. Em *Grande sertão: veredas,* no contexto sertanejo, há um poder que rege aquele espaço: Joca Ramiro, a quem todos prestam e devem obediência como a um deus. No entanto, esse poder vai ser desafiado e deposto pela rebeldia de Hermógenes, o que vai desencadear uma guerra interna para a tentativa de constituição de um novo poder arbitrário, liderado por Hermógenes, ou "democrata" pelos Ramiros.

O próprio Riobaldo duvida da bondade de Joca Ramiro ao questionar sobre as matanças, a cega obediência dos jagunços a Joca Ramiro e a condição dele enquanto alto fazendeiro (capitalista). Fato que nos leva ao cerne da formação do poder visto nos estudos citados anteriormente. Riobaldo também questiona a atitude do grande chefe ao manter como homem de confiança uma "espécie" como Hermógenes. Na opinião do narrador, Hermógenes é totalmente desprovido de caráter, de ética, de moral e de justiça.

Dessa forma, Riobaldo deixa em evidencia a questão: será que o tipo de poder de Joca Ramiro é realmente justo? Ou será que o fato de ele ter concedido a Zé Bebelo o direito ao julgamento e, consequentemente, à absolvição, o faria um justo perante o seu povo e poria em suas mãos um poder ainda maior, ou seja, será que a partir de então ele seria ainda mais forte

perante os jagunços? Daí o questionamento implícito de Riobaldo, onde se separam o bem e o mal? E, ao mesmo tempo, como o poder pode se revelar bom se ao mesmo tempo é repressor?

Em palestra (2011), Rogério Haesbaert observa que o poder age em paradoxos, assim ele é "relacional, repressivo e produtivo e está sempre ligado a resistência". Haesbaert observa também a existência do poder simbólico, como é o caso do poder midiático, que usa a sedução, ficando mais uma vez evidente a questão da potência que, nesse caso, seria a sedução pela imagem e pelo discurso usado pela mídia. O autor em várias obras fala da desterritorialização, a exemplo de *O mito da desterritorialização* (2004) no qual o autor discute não só a desterritorialização física, mas o contexto de multiterritorialização e desterritorialização em que estamos envolvidos, num processo que: "desdobra-se ao longo de um continuum que vai da dominação político-econômica mais 'concreta' e 'funcional' à apropriação mais subjetiva e/ou 'cultural-simbólica'" (Haesbaert, 2004:95-96).

Se Joca Ramiro era um homem bom e justo, como não conseguia ver a maldade de Hermógenes? Mas a possível explicação está na própria situação, a luta contra os Bebelos. Joca Ramiro era um poder que precisava da maldade de Hermógenes para ganhar a guerra e não perder o "território". Se expressa aí o uso de um poder pelo poder maior, o que se desencadeia na rebeldia, porque um poder nunca está satisfeito até ser o maior. Joca Ramiro tinha seu poder como certo e, por isso, estava cego quanto às possíveis "traições", aspectos que se evidenciam na fala de Riobaldo sobre o pensamento de Diadorim a respeito do grande chefe: "Joca Ramiro era um imperador em três alturas! Joca Ramiro o sabia ser, governava; nem o nome dele podia atoa se babujar. E aqueles outros: o Hermógenes, o Ricardão? Sem Joca Ramiro, eles num átimo se desaprumavam deste mundo desapareciam". (GSV, 2006 p. 179)

Surge daí outras questões: a revolta de Hermógenes, nesse momento, seria só a maldade ou poderia ser também o fato de ele ter percebido as "reais" intenções de Joca Ramiro? Nesse caso, seria Hermógenes o Judas que traiu Jesus; o Lúcifer, o anjo caído, ou seria ele o Prometeu "queimado" pelo fogo da razão que acaba por mostrar a oscilação do poder? Nesse caso, Hermógenes não só desafia, mas em determinado momento, com o uso do poder da situação, ele depõe esse rei e destrói esse deus. Hermógenes busca, estrategicamente, o momento em que Joca Ramiro estava em condição inferior para a luta e o mata.

Observa-se que havia uma autossuficiência por parte de Joca Ramiro, que se estendia a Diadorim. Hermógenes, dessa forma, pode agir à solta para persuadir os homens e ganhar aliados contra Joca Ramiro. Ele foi ganhando terreno devagar, sem pressa. Riobaldo deixa clara essa situação quando narra sua conversa com um dos homens de Hermógenes, o Antenor:

> O giro dos assuntos _ ele me tentava a fala. Notei. E, devagar, vinha querendo deixar em mim uma má vazante: me largar em dúvida. Não era? Esse Antenor sempre louvando e vivando Joca Ramiro, acabou por me dar a entender, curtamente e em conseguinte: Joca Ramiro talvez fazia mal em estar tanto tempo longe, alguns de bofe ruim já calculavam que ele tivesse abandonado seu pessoal, em horas de tanta guerra; que Joca Ramiro era muito rico, dono de muitas posses em terras, e se arranchava passando bem em casa de grandes fazendeiros e políticos, dele recebia dinheiro de munição e paga. (GSV, 2006, p. 177-178)

A luta agora é, até certo ponto, de igual para igual, não há mais o deus Joca Ramiro, são agora todos anjos caídos na luta pelo "espaço" e resta a sobrevivência do mais "forte" sobre o mais "fraco". A narrativa de GSV ainda nos permite perceber a ocorrência do "poder" tolhido na figura de Diadorim, um poder do qual ele foi destituído mesmo antes de assumi-lo. Partindo do princípio de que ele é filho do "rei" Joca Ramiro, e considerando a passagem de poder de pai para filho ou mesmo levando em conta o dito popular "filho de gato é gatinho", seria Rei-naldo o suposto herdeiro do "trono" de Joca Ramiro, não tivesse ele nascido "diferente" como ele, ainda menino, deixa claro para Riobaldo: "Sou diferente de todo mundo. Meu pai disse que eu careço de ser diferente, muito diferente". (2006, p. 109)

Observa-se que o nome adotado como jagunço o tira primeiro da condição de comum para "rei", pela primeira partícula do nome Rei-naldo; também tira a condição feminina de sua natureza, na qual jamais será jagunço ou rei, mas apenas Dia(dor)im. O poder da jagunçagem e do macho são passados para Reinaldo pelo nome e pela condição do masculino que lhe foi imposta. Sem isso ele seria apenas mais uma presa para os algozes, numa terra em que rege a lei do mais forte (macho) sobre o mais fraco (fêmea) que transparece na obra, através da vulnerabilidade feminina em vários momentos:

> Como não terem mulher nenhuma lá, eles sacolejavam bestidades. [...] Qualquer uma que seja não me escapole! Ao que contavam casos de mocinhas ensinadas por eles aproveitavelmente, de seguida, em horas safadas. Mulher é gente tão infeliz! Me disse Diadorim, uma vez, depois de ter ouvido as estórias[...] (p. 172),

Enquanto os jagunços lutam com arma de fogo, Diadorim prefere a faca, objeto fálico que pode simbolizar, segundo a teoria freudiana, aquilo que lhe falta, a sua parte "mutilada". Diadorim usa a faca como "símbolo" de força e poder, esse aspecto fica evidente no momento em que ele fura a coxa do negro, ainda no primeiro encontro com Riobaldo, às margens do São Francisco. Em todos os momentos em que Diadorim se sente ameaçado, ele usa a faca. Reinaldo foi "despatriado", tirado do seu espaço e jogado nos confins do sertão pelo poder de seu pai. Tornou-se um ser sem identidade, sem vida própria e sem lugar.

A conquista do espaço é uma das maiores estratégias de poder, tanto na vida humana quanto na vida animal e em qualquer contexto, físico ou abstrato, em que esteja inserido o homem. Em *GSV* Hermógenes precisa ser destruído para que volte a harmonia, pelo menos é o que se pensa. Para que isso aconteça é necessária a conquista do espaço hermogeano, nem que para isso, se tenha que atravessar o "inferno", haja vista que a "redenção" seria a paga, já que a luta é em nome do "deus" (Joca Ramiro). Assim, justifica-se o "sacrifício" da virgem que é "entregue" ao deus do mal (Hermógenes).

O núcleo familiar de Hermógenes é destruído e evidencia-se que o seu poder, ali, também era arbitrário, autoritário e cruel, fato que leva as duas mulheres (Diadorim e esposa de Hermógenes) a serem solidárias uma à outra, pois cada uma, em uma situação específica, era propriedade de um "deus". A mulher de Hermógenes foi retirada do seu espaço e, pela sua reação, não era um espaço afetivo, talvez pela condição que lhe era imposta pelo marido. Também não se percebe nenhuma palavra de afeto em relação ao marido. É uma reação de quem parece que já esperarva aquele desfecho.

Por outro lado, os chefes dos jagunços, sem espaço a que pudessem chamar de seu, "comandavam" as áreas delimitadas pelo senhor Joca Ramiro. Cada um com seu próprio senso de justiça, com suas personalidades e individualidades, serviam a um mesmo senhor. Os chefes se mantinham em um espaço enquanto era conveniente ao seu senhor, nenhum espaço para eles seria um lugar, apenas um entre-lugar.

Assim como os lugares passam em suas vidas, eles passam, na narrativa, especificados por Riobaldo. De todos eles, apesar de valores a serem considerados, como a coragem e a determinação de Medeiro Vaz; a presteza de Titão Passos e o senso de razão e discernimento de Sô Candelário, o chefe que se fez tal, mais pela ocasião do que pela situação, quem, na verdade, se evidencia é Zé Bebelo.

O ex-governista chega e de imediato exige seu espaço no poder, “eu só sei mandar”. Evidencia-se aí a qualidade de quem foi culturalmente educado e preparado para mandar, ele é fruto das forças dominantes, embora tenha, em certo momento, reconhecido a força de Riobaldo perante os jagunços.

A força de Riobaldo é conquistada pelo “senso de justiça” apresentado aos jagunços, embora ele reconheça os seus medos, seus egoísmos, sua covardia em muitos momentos e seu real objetivo, que se evidencia no final, uma vez que termina sendo um “todo poderoso” do sertão. Na obra, o espaço físico é utilizado para a guerra de poderes, mas cada indivíduo trava, de certa forma, uma guerra consigo mesmo, numa tentativa de pular o seu próprio precipício como é próprio da natureza humana.

Riobaldo conta toda sua história a um interlocutor visitante, em sua fazenda, espaço que para o ex-jagunço é uma espécie de paraíso perdido, o seu pedaço de chão na Terra. Lá, ele rememora sua travessia no sertão e na vida. É a partir de suas memórias que a narrativa cria corpo, as lembranças vão formando o tecido textual, daí os entrecortes na história, a falta de linearidade no enredo, as idas e voltas nos assuntos.

O narrador coloca, através desse entendimento, as correlações de forças que geraram as guerras em terras sertanejas, mostra que a corda pode até se quebrar do lado mais “fraco”, mas a resistência e a vontade fazem desse lado, no final, o mais forte, ou seja, o que faz um homem fraco não é a falta da arma ou a luta em si, mas a forma como essa luta é travada, no sentido de que uns são favorecidos por uma junção de forças de relações extra guerras, que gera uma batalha desigual, tanto para o povo quanto para a natureza que, nesse contexto, se igualam em resistência e ao mesmo tempo em vulnerabilidade, perante as forças da crueldade do “fogo amigo”. [29]

[29] O homem é um ser biológico como todos os seres existentes, isso nos dá condições de irmandade com aquilo a que chamamos de natureza. Nós a “atacamos” e somos “atacados” por ela. Com a nossa força racional nós a destruímos dia a dia. Ela, com sua força descomunal e sua fúria mostra suas reações através dos fenômenos que deixam o homem sem saída, como já afirmava Camões: “No mar tanta tormenta e tanto dano,/Tantas vezes a morte apercebida;/Na terra tanta guerra, tanto engano,/Tanta necessidade aborrecida!/Onde pode acolher-se um fraco humano,/Onde terá segura a curta vida,/Que não se arme e se indigne o Céu sereno/Contra um bicho da terra tão pequeno?” (Lusíadas, canto I/ 106)

3.4 HOMEM-ESPAÇO-NATUREZA, TRAVESSIAS E TRAVESSIAS NO *GRANDE SERTÃO: VEREDAS*

O título da obra *Grande sertão: veredas* sugere uma visão de espaço ligado diretamente à natureza. Trata-se de uma obra de travessia, as peripécias dos personagens possibilitam a observação de vários espaços e um lugar: o sertão dos Gerais. Num olhar mais atento percebe-se que o nome da obra sugere três perspectivas de espaço: Grande-sertão-veredas. O adjetivo *grande*, no início do título, já especifica o sertão, do qual se vai falar: o sertão dos gerais ou das veredas. Ao mesmo tempo, esse adjetivo dá unicidade a esse sertão e traz, também, a conotação de grandeza desse lugar, tanto em relação ao tamanho, quanto ao "poder" e ao grau de significância que ele possui. Não se trata só de um sertão grande, mas de um grande, poderoso, magnífico e específico sertão.

Por outro lado, os termos também incitam a dialética das diferenças: "sertão", que representa a aridez, e "veredas" que traz um sentido de terra molhada. São os contrários que se unem para formar um todo, o sertão dos Gerais ou o sertão-mundo ou ainda o sertão-homem; e a água, nesse aspecto, é que faz a diferença e começa aí a importância da simbologia da água expressa em toda obra. A "aridez" da alma humana (sertão) que se encontra com a sensibilidade dessa mesma alma simbolizada pela água.

Riobaldo diz que "o sertão está em toda parte". Desta forma, ele mostra a peculiaridade do sertão de sua narrativa. As veredas lhe dão especificidade e o adjetivo "grande", entre outras qualidades, diz-nos também de sua importância, como se esse sertão fosse o núcleo da região em que se encontra, uma vez que o narrador observa que "os Gerais correm em volta" (G.S.V. 2006, p. 8). Assim, numa imagem simbólica, o sertão seria o coração da região dos Gerais. Nesse sentido, reforça-se a perspectiva do adjetivo "grande" que afirma o valor do sertão na vida dos jagunços.

O termo "veredas" é um topônimo geográfico, já que o sertão é comum há muitos países e regiões. Nesse sentido, as veredas são um detalhe especial do sertão mineiro, um sertão que se contradiz por si, um sertão dual, que tem em suas entranhas a caatinga (espaço seco) e ao mesmo tempo serve de berço para o rio Nacional (como ficou conhecido o Rio São Francisco), que nasce na serra da Canastra (MG), numa região de exceção, de generosidade da natureza, o que mostra a diversidade do sertão rosiano.

O termo veredas sofreu algumas modificações de sentidos, ao longo do tempo e perante as situações em que passou a ser empregado. De acordo com Baggio (2005, p.113), o termo veio do baixo latim e significava "cavalo de posta", sendo este, um animal que deve parar durante o percurso para descansar. Dessa forma, segundo o autor:

> A expressão passou a designar o lugar onde o animal faz a sua parada. A partir daí assumiu outros sentidos, entre eles o de melhor caminho natural para se transitar pelo sertão. "*veredus",* também do latim, deu origem a "vereador" que significa administrador de caminhos e coisas de interesse municipal. Vereda deriva de verear, com o sentido de governar um lugar, uma região ou um país. No grande sertão, as veredas são o lugar de posse e de poderio daqueles que nelas se instalam.

Baggio coloca também o sentido de veredas expresso por Rosa. Ele afirma que "as veredas são caixas d´águas que abastecem o rio são Francisco, são elas que facilitam a vida daqueles que vivem no sertão e nos Gerais. [...] Vereda assume a conotação de símbolo da vida e dos caminhos da vida". (2005, p. 113)

Desta forma, o título da obra vem carregado de simbologia pelas várias percepções que se podem extrair das palavras que o formam e que dão à obra, antes de qualquer coisa, o grau de significação do espaço. As veredas são mostradas por Riobaldo como símbolo de vida ou de morte (veredas altas e veredas mortas) e essas expressões do narrador têm ligação direta com seu estado de espírito em determinados momentos ou com situações por ele vividas. Já os buritis se fazem presentes na hora em que vagueia o pensamento do narrador para ele idealizar sua amada, geralmente nos momentos de parada e pausa da guerra, em meio às suas reflexões.

O espaço na obra rosiana é protagonista e fomentador de ações e reações, é o que rege a história de Riobaldo para o seu interlocutor. A narrativa de *GSV* não oferece, inicialmente, uma relação causal entre os personagens e os causos que o narrador vai contando ao seu interlocutor, mas o espaço vai se evidenciando de forma direta e subliminar. A primeira referência ao espaço está no primeiro parágrafo: "isto é sertão". Esse espaço vai ser situado logo adiante, primeiro pela alusão ao rio Urucuia, e depois pela frase " Os Gerais correm em volta" (evidencia-se aí o Estado de Minas Gerais e a região Sudeste) em que o sertão é o centro, o 'coração' da região.

Outra forma encontrada para identificação do espaço como sertão é a condição de vida e o contexto cultural dos que nele habitam. O espaço é representado por quem o ocupa, ele é o

que o seu povo é. Riobaldo ratifica essa perspectiva ao observar que "o sertão está em toda parte", porque não só nos Gerais se vive aquela realidade, há muitos outros sertões. Um olhar mais atento à sociedade e à literatura percebe situações e relações humanas como na narrativa riobaldiana, especialmente se o contemplamos com uma visão de poder e povo no que se refere ao autoritarismo de uma época em que jagunços teriam que ser 'varridos' do sertão, mesmo que isso custasse vidas de pessoas que estavam à margem da guerra.

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

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

Consoante as palavras de Bolle, podemos perceber que Rosa, assim como "desobedece" ao convencionalismo linguístico, "desobedece" também à linearidade e realidade cartográfica, em prol de uma criação espacial, conforme interesse narrativo, que desafia os limites do possível, no sentido de que o espaço apresentado por ele, é parte integrante daquilo que constitui o homem, assim como esse homem-personagem se faz parte do espaço, com suas diversidades míticas, geográficas e fenomenológicas, numa relação de contrariedades e, ao mesmo tempo, cumplicidades.

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

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

Ao mostrar a natureza externa, o narrador faz sempre o paralelo entre ela e a natureza humana e observa que esta é vulnerável à criação das coisas, pessoas e mitos, nos quais passa a acreditar. Esse aspecto se evidencia no causo do jumento que, por ser diferente, foi amaldiçoado pela comunidade: “mesmo que por defeito, como nasceu arrebitado de beiços, esse figurava rindo feito pessoa, cara de gente, cara de cão: determinaram – era o demo. Povo proscávio” (G.S.V. 2006, p. 7). Esse contexto remete também à imagem dos sertanejos, índios e negros para os colonos. Ser diferente seria um defeito, uma rebeldia à natureza e torna necessário o castigo. Assim os jagunços também eram vistos por quem estava fora do sertão.

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

Há uma relatividade de poder entre as naturezas externa e humana: “Mas cachoeira é barranco de chão, e água se caindo por ele, retumbando; o senhor consome essa água e desfaz o barranco sobra cachoeira alguma?” (GSV, 2006, p. 10). Nesse sentido, Riobaldo reafirma sua tese e observa que as consequências dessa relação torna o viver perigoso. Por outro lado, a mesma relação que o narrador faz do bem e do mal, no homem, ele faz também com a natureza externa: “O diabo regula o seu estado preto nas criaturas, nas mulheres, nos homens. Até: nas crianças [...] E nos usa nas plantas, na terra, no vento...estrumes...” (2006, p. 10-11).

Em *O homem e seu espaço vivido* (1988), de Gisela Pankow, é possível perceber alguns aspectos que se relacionam com situações encontradas em GSV, no que se refere à relação homem/espaço-ambiente/natureza. Trata-se de uma visão psicológica que analisa a formação da relação do homem com o espaço vivido e como podem ser revelados esses sentimentos através da literatura. Assim, um homem não vive em harmonia com seu espaço enquanto não percebe a essência dele. Há, na forma de linguagem usada para expressar o

espaço, algo que transmite o conhecer, ou seja, há uma equivalência de valores que fomenta um alto grau de importância e de afeto em relação ao espaço.

Segundo Pankow, o lugar onde o homem pode viver em harmonia com seu espaço "é no lugar em que ele é parte daquilo que o rodeia" (p.13). Percebe-se que, em se tratando de GSV, o narrador revela em sua fala não só o conhecimento do espaço vivido, como também o pertencimento ao lugar:

> Porto, lá como quem diz, porque outro nome não há. Assim sendo, verdade, que se chama, no sertão: é uma beira de barranco, com uma venda, uma casa, um curral e um paiol de depósito. Cereais. Tinha até um pé de roseira. Romes!... Depois o senhor vá, verá. Pois, naquela ocasião, já era quase do jeito. O de-janeiro, dali baixo meia légua, entra no São Francisco, bem reto ele vai, formam uma esquadria. Quem carece, passa o de-janeiro em canoa __ ele é estreito, não estende de largura a trinta braças. Quem quer bandear a cômodo o São Francisco, também principia ali a viagem. O porto tem de ser naquela ponto, mais alto, onde não há febre de maresia. A descida do barranco é indo por a-pique, melhoramento não se pode pro, porque a seca vem e tudo escavaca. O São Francisco represa o de-janeiro alto em grosso, as vezes já em suas primeiras águas de novembro. Dezembro dando, é certo. Todo o tempo as canoas ficam esperando, com as correntes presas nas raízes de um pau-d'óleo que tem. (G.S.V. 2006, p. 101)

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

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

A narrativa de GSV se afirma através dos espaços, os acontecimentos ocorrem em lugares que são evidenciados pelo narrador como integrantes da situação vivenciada pelos personagens. Cada comandante de tropa de jagunços tem, de certa forma, seu espaço

delimitado e cada um deles tem uma perspectiva de ação e de estratégia própria que condiz com sua personalidade. O caráter de Medeiro Vaz, sua determinação e resistência se evidenciam nos espaços descritos em que ele está inserido, a exemplo do Liso do Sussuarão. O chefe e o espaço, na tentativa da primeira travessia, se digladiam, até que vença o mais forte, como em uma guerra.

Nesse contexto, Diadorim (Reinaldo) jamais será um comandante de tropa; ele foi desterritorializado do seu "espaço" em todos os sentidos. Não teve direito a um lar como seria natural. Também lhe foi usurpada a condição feminina. Dessa forma, estará em todos os espaços, mas em nenhum lugar de fato. Destituído do espaço de memória, sem o gosto de um ninho, sem a afetividade criada, Diadorim se alimenta da guerra e é esse pensamento que o fortalece para a vida.

Apesar da ironia do nome Rei-naldo, ele apenas assume a posição que lhe foi dada, de ser o ponto de união entre o narrador-personagem e o grupo de Joca Ramiro. É na relação dele com o espaço que ele evidencia sua solidão e no contato com a natureza externa que ele evidencia sua natureza interna. Sua alma presa é representada nos pássaros mostrados a Riobaldo. Diadorim é um mistério que se assemelha ao espaço-ambiente, como reconhece o narrador: "Minha neblina".

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

O julgamento de Zé Bebelo é feito na fazenda Sempre Verde, nome que nos leva a inferir o lugar como perfeito, harmônico (sempre verde), sentido de algo permanente, estável e em condição de beleza e paz que remete ao paraíso perdido. É lá que Joca Ramiro faz "justiça", ao arrepio de Hermógenes. Sobre esse contexto Rosenfield (2006, p. 226) faz a seguinte observação:

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

Zé Bebelo não está em nenhum lugar, mas percorre todos os espaços conforme o próprio interesse. Tinha o sertão como um lugar de passagem, no qual representa a força do Governo, força externa que procura o comando do espaço sertanejo. No entanto, Zé Bebelo é preso e interditado da ocupação do sertão. Ele se retira, mas volta oportunamente para nova tentativa de reconquista do espaço, agora em nome de Joca Ramiro, ou seja, se alia ao antigo inimigo em prol de si mesmo, revelando a condição mutante da natureza humana e, ao mesmo tempo, como se dão as ações políticas.

Dentro ou fora do sertão, para Zé Bebelo, nenhum espaço seria um lugar, mas uma ponte por onde ele alcançaria suas aspirações egocêntricas. O sertão sempre foi considerado um espaço de natureza. Nessa perspectiva, as forças de resistência jagunças contra as tropas do Governo são também as forças de resistência da natureza que, numa fusão de naturezas, tenta resistir à devastação da modernidade que começa pela ocupação do espaço.

Em determinado momento da narração Riobaldo diz que sertão é onde se andam dez, quinze léguas sem ver casa de morador: antes essas áreas constituíam terras inóspitas, dominadas pela cobertura vegetal típica do cerrado; hoje as áreas continuam despovoadas, agora voltadas para valorização capitalista do sertão mineiro. Esse aspecto aponta para o fato de que os sertões, de um modo geral, deixaram de ser espaços restritos dos sertanejos para ceder lugar às esferas públicas na "invasão" capitalista, em todos os sentidos, se tornando, aos poucos, tão inautênticos quanto os espaços citadinos atuais.

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

A ocupação do espaço onde se encontram os jagunços seria uma conquista de território e a desterritorialização daqueles que deixam, em xeque, a utopia do que o espaço-sertão poderia vir a ser sem eles. No caso, heterotopia é uma espécie de espaço real em que se

isolam os pensamentos e comportamentos desviantes daqueles idealizados socialmente. No *Grande sertão* os jagunços são os "desviantes", mostrados conforme a visão do narrador, dos quais se faz porta-voz, porém, não sem intencionalidade de ter, sobre eles, o domínio do pensamento.

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

Na luta dos jagunços pela conquista do espaço, embora eles tenham um conhecimento e uma afinidade com o sertão, ainda existe, nas entranhas sertanejas, algo de misterioso. Na vida errante que eles levavam o conhecimento do espaço era algo vital que poderia salvar ou não suas vidas, por isso, ao se juntarem em bandos, os homens eram escolhidos, estrategicamente para a sobrevivência em cada parte do sertão.

A obra retrata uma guerra composta por várias batalhas, cada uma comandada por um chefe jagunço que estuda o espaço. Nesse contexto, nota-se que o conhecimento do espaço não é só físico, mas também o caráter e as reações desses espaços que têm os jagunços como entendedores. Uns conseguem perceber a presença do inimigo à longa distância, outros conhecem os esconderijos mais seguros e alguns são guias nas andanças, conhecem as plantas e frutos do cerrado que aplacam a fome dos transeuntes.

Do mesmo modo, muitos conhecem os ritmos cíclicos da natureza e os utilizam a seu favor (sol, chuva, calor e frio), o abrigo e o perigo que esses fenômenos representam na relação que estabelecem com o homem, sendo dotados tanto de benefícios quanto de malefícios, na peleja dos jagunços. Nesse contexto, a afinidade homem/natureza se evidencia não no sentido irmandade, mas da manipulação dela pelo humano.

Nas horas de descanso da jagunçada há os que conhecem os mitos e as lendas de muitos lugares e, também, os que contam causos sertanejos para entretenimento do grupo. Um dos causos é o de Maria Mutema, contado por Jõe Bexiguento. Conto que tem na personagem Maria Mutema a fusão do bem e do mal e expressa as mudanças do comportamento humano,

assim como o sertão: “O sertão é e não é”. Dessa forma, fica expressa mais uma vez a íntima relação entre a natureza externa e a humana.

Na obra rosiana permeiam mitos, magias, crenças, superstições, as forças da natureza comandadas pelo diabo ou por Deus. A própria natureza, juntamente com os artifícios temporais do dia e da noite, representados pelo sol, pelas estrelas, pela lua, entre outros, conduzem a passagem do tempo. No sertão estão as diversidades da natureza e os inimigos com quem os heróis travam suas batalhas. As histórias dos jagunços, os causos por eles contados, as aventuras com as mulheres, a sexualidade aguçada pelo tempo que passam sem elas também remetem à condição da natureza interna.

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

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

Quando Riobaldo foge do grupo de Zé Bebelo, perde o rumo e fica a ermo: “Meu rumo mesmo era do mais incerto. Viajei, vim, acho que não tinha vontade de chegar em nenhuma parte.” (GSV, 2006, p. 136). Quando reencontra Diadorim, ele passa com ele, e por ele, a transpor as fronteiras do sertão e novamente a travessia, agora pelo Liso do Sussuarão, o inferno, como ele próprio afirma. Esse rumo no contexto dantesco apresentado pelo narrador se deve ao sentimento dele por Diadorim. Observa-se que, para que Riobaldo ganhe alguma

autonomia, para que seja o condutor, ele precisa do suposto pacto com o demo e adquire novo nome (nova identidade).

Ao mesmo tempo se pode observar em que, a partir do momento que Riobaldo percebe o vassalismo do povo por Joca Ramiro e a representação de Zé Bebelo, do outro lado (do Governo) e ainda, a traição de Hermógenes, ele passa a querer algo mais e a dirigir sua vida a busca de um reconhecimento, especialmente o de Diadorim. Riobaldo procura transpor seus percalços e seguir direto à "glória".

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

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

Nesse contexto, as evidências de bem e de mal, próprias da condição humana, encontram-se em contato direto com a natureza externa, seja no contexto vegetal, animal ou mineral, como é exposto pelo narrador em várias situações. Assim, "Na observação da natureza, na interrogação do cosmo, na demanda religiosa, mas, principalmente, na observação de si mesmo, Riobaldo trata de compreender [...] como as coisas, plantas, pessoas podem passar bruscamente de um modo de ser a outro de um polo a seu oposto". (PASTA JR, 1999, p. 63). Esses aspectos duais se evidenciam nas dúvidas do narrador. Ele não é uma pessoa que fala ou age de forma direta e objetiva, ele sempre "baldia" as palavras e as ações, é um discurso entrecortado que mistura passado e presente, real e imaginário, história e lenda, tempo, espaço e ações relatadas, sempre na alegação da incerteza.

Josina Drumond (2008) observa que as fronteiras em GSV são diluídas no que se refere aos tempos, lugares, valores. “Nessa obra não se pode distinguir o dentro e o fora. Os limites entre as coisas, os fenômenos, os fatos e os saberes são imperceptíveis” (p. 33). Vemos, assim, que há uma fusão homem-espaço-ambiente-natureza que se confundem nas baldeações da fala do narrador e ao mesmo tempo mostram a relação entre a condição labiríntica do sertão e a complexidade humana.

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

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

O protagonista questiona a vida, o destino, as coisas, as pessoas, como questiona o sertão nos mistérios e espaços ambíguos e traiçoeiros. A dialeticidade espaço-tempo-vida mistura o real, o imaginário e o sobrenatural como indissociáveis que formam um grande labirinto e o homem inserido nele, se distinguindo apenas pelo raciocínio que o faz questionar tudo isso como se percebe na fala de Drumond: “Em GSV o tempo em que se narra é nebuloso, a cronologia interna do romance é confusa, de repetições e bifurcações. O tempo se dilata numa espacialidade indistinta.” (2008, p. 58).

Rosa mistura espaços reais e imaginários. Dos inúmeros lugares citados na obra, grande parte se pode mapear, outros foram criados pela necessidade ficcional. Por outro lado, a água é um elemento muito presente na obra, compactuando sua fluidez com a alma humana. Vê-se que, assim como o espaço e o tempo se misturam indistintamente, o narrador se inclui nesse todo complexo chamado “ser-tão”. Riobaldo se difere de outros personagens rosianos

que, assim como ele, estão na condição de "matadores", como Soropita e Manuel Fulô, uma vez que esses não hesitam na hora de matar e, no entanto, parecem ser pessoas inofensivas. Assim, os três se encontram na forma dual de ser.

Segundo Roncari (2007), Rosa coloca em sua obra, valentões que "podiam servir tanto a Deus quanto ao diabo" (p. 29). Nesse contexto, vê-se que muitos personagens rosianos se encontram na condição mutante de ser, entre eles se podem destacar Augusto Matraga, Soropita, Manuel Fulô, Ze Bebelo, Diadorim, Hermógenes e Riobaldo. No entanto, Riobaldo se difere pela sua "incapacidade" de reação, deixa-se transparecer como um jagunço que não tem a natureza de matar e, muitas vezes, foge de situações em que ele tenha que agir, como no momento da guerra entre o grupo dele e os Hermógenes, mesmo vendo Diadorim e Hermógenes no acerto de contas: "O diabo na rua no meio do redemunho".

Soropita tem um caráter aparentemente amigável e serve também ao Governo, podendo mudar se assim lhe convier, aspectos que o aproximam de Zé Bebelo. Por outro lado, Manuel Fulô carrega, já no nome, uma carga de ironia e de dualidade que também se evidencia por ser mestiço. Roncari afirma que "A mestiçagem de Manuel Fulô não se limitava aos aspectos raciais, ela se dava no cerne mesmo de sua constituição, tanto de sua origem quanto de sua natureza e são elas as determinantes de suas ações" (2007, p. 30).

Os espaços se revelam tais quais suas valias para o homem. O lugar onde Riobaldo procura o demo para a tentativa do pacto, ele o chama de Veredas-Mortas e o descreve como uma paisagem do medo, um lugar topofóbico. As sensações se dão mais pelo horror, em virtude daquilo que se crê, do que pelo que realmente existe, aspecto que comunga com a ideia tuaniana[30] de espaço mítico. Riobaldo descreve o espaço do demo:

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

[30] Yi Fu Tuan, *Paisagem do medo*,(2005)

Os espaços da travessia riobaldiana vão se fechando, se afunilando, os jagunços vão se encurralando, e a Riobaldo, cabe a imaginação, o ideal de ir a Januária que, no pensamento do narrador, remete ao paraíso perdido onde ele poderia fazer o que não era possível na sua realidade. Lá, ele idealiza a companhia de Diadorim, o passeio ao porto, aspectos que lembram também a história da literatura popular *Viagem ao País de São Saruê*, terra maravilhosa e encantada onde se poderia ser feliz com tudo ao alcance das mãos. Também remete a *Pasárgada,* de Manuel Bandeira. Riobaldo estava no "inferno" e sonhava com o paraíso:

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

A condição aprisionada dos jagunços fica mais clara pela imagem do paredão, que fomenta a condição de "sem saída", não só do espaço, mas também da situação. O paredão remete à ideia de fuzilamento, de fim. Ele aparece na obra nos momentos próximos à batalha final, é o indício também do final da narrativa e da vida de muitos jagunços, inclusive Diadorim, é como se já antecipasse o presságio da tragédia, pois no paredão de fuzilamento só se tem a direção para frente e Diadorim vai para cima de Hermógenes e enfrenta seu pior inimigo que, por sua vez, está na mesma condição.

Morrem os dois, deixando evidenciar mais uma vez o bem e o mal, no sentido de que um existe para que o outro exista, assim como tudo que há precisa de uma visão circular, inteira, pois tudo possui um não e um sim, porque existe uma dualidade universal que possibilita a similitude dos elementos, uma vez que: "A similitude torna-se então combate de uma forma contra outra ou melhor, de uma forma separada de si pelo peso da matéria ou pela distância de lugares". (FOUCAULT, 2000, p. 28).

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

personagens, da dualidade deles e das coisas, especialmente na fusão dos opostos em Diadorim, que revela “a prosa do mundo”.

Riobaldo, depois da morte de Diadorim, se remete às Veredas-Mortas. Mais uma vez o ambiente natural representado pelas veredas remete ao verde vida de Diadorim, ceifada precocemente e remete também à tristeza de alma do personagem, ou seja, o lugar assemelha-se ao estado de alma dele. Mas, na verdade, ao invés de ir para as Veredas-Mortas ele inconscientemente se direciona para as Veredas-Altas: “Um sitiante no Lambe-Mel explicou _ que o trecho, dos marimbus, aonde íamos, se chamava mais certo, não era Veredas-Mortas, mas Veredas-Altas” (GSV, 1984, p. 460).

Percebe-se que Riobaldo procura um alento para sua dor. Essas Veredas-Altas podem representar o crescimento, a maturidade, o aprendizado do homem Riobaldo. Todas as vezes que Otacília é citada é remetida ao espaço de Veredas-Altas, o que mostra a sua figura como a do anjo salvador de Riobaldo, que o tirou do “inferno”, que o fez emergir do mundo dos mortos.

Roncari (2007) chama atenção para os lugares descritos no momento em que Riobaldo está sob o efeito da febre tifo e quando se recupera. O crítico lembra o período getulista, o combate à seca e à malária, mas também aos jagunços, o que estaria subliminarmente representado pela tapera e pelo diabo do sonho de Riobaldo na hora do delírio. Chamamos atenção para esses espaços em que se encontra o narrador por outro viés. A febre de Riobaldo, de certa forma, remete a uma espécie de expurgação, de um exorcismo:

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

Riobaldo não tem certeza se é febre “que foi febre tifo se diz”, mas na continuação de sua explanação sobre a doença fica claro o exorcismo de seus diabos e de outros que o perseguiam (Diadorim, Hermógenes, Zé Bebelo...). É como se tivesse saído do inferno, pois ele se vê no caso que conta. Ao melhorar da febre, depois da “queda”, da ida ao “inferno”, percebe-se que o espaço em que se encontra é, na verdade, um lugar aprazível, a fazenda

Barbaranha de “seo” Josafá Ornelas a quem já conhecia. Josafá, nome de origem bíblica, que significa “Deus é Juiz”. Senhor Josafá, “o justo”, era o comandante daquele espaço “divino”

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

Segundo Bacherlard (2005), é natural a saída do primeiro mundo para o autoconhecimento. Ao atentarmos para o contexto da fuga de Riobaldo da casa do pai, percebemos que está na condição de quem procura se encontrar. A casa do pai seria o seu primeiro espaço reconhecido antes de ser “jogado” no mundo. No caso de Riobaldo, ele teve a casa da mãe, de onde foi retirado e recolocado em outro ambiente (casa do pai), o qual não foi reconhecido por ele como tal, por isso a fuga dele para se juntar à tropa de Zé Bebelo.

A casa de “seo” Josafá é, como afirma o narrador, “gente do evangelho”, permite a visita do “anjo”, Otacília, que não foi ao seu encontro no “inferno” como ele havia pensado antes do encontro com os Hermógenes. Depois da saída da casa de “seo” Josafá, o lugar aonde vai se encontrar com Zé Bebelo, Porto-Passarinho, mostra a condição temporária de estadia do amigo naquele lugar.

Na verdade, os lugares, para Zé Bebelo, são sempre entre-lugares. Ele não se apega ao espaço, muda de espaço como se muda de lado (governo x jagunços). A beirada do rio Abaeté, por onde Riobaldo segue ao encontro de Zé Bebelo, a imagem vista por ele da largueza do rio remete fenomenologicamente a visão dele para o futuro: “E em minha vida eu já pensava” (GSV, 1984, p. 463).

Chamamos a atenção também para os nomes dos lugares citados pelo narrador durante sua história. Quase todos os lugares citados por Riobaldo têm nomes compostos, assim como os nomes dos sertanejos (fazenda Sempre-Verde, Veredas-Mortas); ou são formados pela junção de dois nomes, a exemplo da fazenda *Barbar-a-ranha*, o que simboliza a dualidade dos espaços, não só de sua travessia, mas dos espaços em geral que estão em consonância com a condição dual do homem e de tudo que permeia a obra. Outro aspecto é que os nomes de lugares estão quase sempre representados por elementos da natureza.

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

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

Marli Fantini (2008, p. 245) observa que a literatura "tem-se muitas vezes mostrado, mais do que outras formas de conhecimento, capaz de representar o irrepresentável ou o indizível, ou seja, dota-se da potência de traduzir aquilo que outras linguagens não são capazes de expressar". Nesse contexto, os elementos narrativos, entre eles o espaço, estão para além do que nossos olhos costumam ver e que a nossa percepção costuma alcançar. Na obra ora analisada, os espaços transcendem os próprios limites. O espaço do ser e o espaço físico se fundem para significar-se.

O GSV acolhe o homem que tem, em si, não um sertão, mas as diversidades sertanejas. O homem seco, rude, bruto (jagunço) também possui suas "veredas". O estado de alma pode estar a favor ou contra o bem, como no sertão se percebe tanto a seca quanto a cheia. A travessia riobaldiana pelo sertão também é a sua própria travessia. Os significados sertanejos que o fazem repetir "isso é sertão" revelam uma tentativa de autoconhecimento

(isso é o homem). Assim, comunga-se com a ideia de que "É preciso dizer como habitamos todo nosso espaço vital de acordo com todas as dialéticas da vida, como nos enraizamos dia a dia num canto do mundo". (BACHELARD, 2005, p. 24).

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

O espaço vivido apresenta contributos de nossa identidade da mesma maneira como interferimos nesse espaço. Desta forma, vemos o mundo a partir do espaço em que vivemos e esse pode ser representado de forma positiva ou negativa em determinados momentos e é alimentado com a nossa presença e alimentante da nossa imaginação e sentimento.

É possível observar que na obra de Rosa o sertão é o lugar de memória de Riobaldo, assim como sua condição de pertencimento a esse lugar. Por outro lado, o que para uns pode ser um lugar, para outros é apenas um entre-lugar ou, simplesmente, um espaço, como é o caso do interlocutor de Riobaldo, que não conhece o sertão e para o qual o narrador tenta esclarecer que é preciso viver o sertão para reconhecê-lo como tal, ou seja, para ser sertanejo é preciso não só estar no sertão, mas tê-lo em si.

3.4.1 O Liso do Sussuarão

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

O Sussuarão é chamado pelo narrador de "inferno" e a travessia se dá pela busca da vingança ao grupo dos Hermógenes, que é apresentado por Riobaldo como alguém que

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

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

Como no mar cantado por Camões, no sertão estão as diversidades da natureza e os inimigos com quem os heróis travam suas batalhas. O contexto sertanejo se difere em tempo, espaço, cultura e perspectivas de luta, do contexto português, mas traz aspectos situacionais vividos pelo homem que ignoram o espaço e rasgam as malhas do tempo, revelando-se em semelhanças.

Guardando as diferenças formais, estruturais e o contexto referencial entre a epopeia e o romance, percebemos, na temática das duas obras, alguns pontos comuns. Camões propõe cantar a faceta heroica dos portugueses que lutaram além do que a força humana permitia, para navegar por mares nunca antes navegados. Em GSV, mesmo que com outros interesses, a luta para a travessia do Liso do Sussuarão também é um desafio ao limite da resistência humana.

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

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

Outra observação possível é que, assim como Gama se refere ao gigante Adamastor como alguém disforme, feio, cruel e maligno; Riobaldo coloca em Hermógenes essas "qualidades" e, para poder encontrá-lo ou atraí-lo, é necessário o confronto com o perigo, ou seja, o objetivo dos jagunços era chegar do outro lado do sertão e, Gama, de chegar do outro lado do "mundo" (Oriente). Riobaldo e Gama se assemelham em alguns pontos apesar das incertezas do jagunço, ele diz ser um homem honesto, justo e leal. Rosa deixa a fresta por onde se observa que a travessia do sertão é tão heroica quanto foi a do mar, no sentido de que os jagunços também lutavam em nome de um "rei" (Joca Ramiro) e os sertanejos merecem uma epopeia conforme suas raízes e natureza, com elementos do maravilhoso que condizem ao seu "mundo".

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

Percebemos, por outro lado, que se as duas obras se assemelham em alguns aspectos, se diferenciam nas ideias. Na narrativa portuguesa os marinheiros procuram "invadir" e explorar outras terras como fizeram com vários países da África, com o Brasil e com a Índia; já os jagunços sertanejos procuram defender o sertão da possível invasão, da exploração, colocando-se, assim, no lugar dos povos que tiveram seus espaços e suas vidas exploradas. Vasco da Gama e seus homens, bem como os reis que os comadavam, foram cantados em epopeia, embora com algumas críticas do olhar inquisidor do narrador como se pode ver em alguns episódios a exemplo de *O Velho do Restelho* em que se percebe a reprovação à cobiça dos portugueses. Os jagunços sertanejos foram apresentados por Rosa ao defender um

território que os mesmos lusíadas invadiram e exploraram, ficando aí o questinamento sobre a concepção do herói.

Antes da primeira travessia ao Sussuarão os jagunços chegam a um local onde se prepararíam para tal feito, lugar esse aprazível e descrito como especial pelo narrador: [...] "de repente chegamos numa baixada, felizinha de aprazível, com uma lagoa muito correta, rodeada de buritizal dos mais altos: buriti-verde que afina e esveste, belimbeleza". (GSV, 2006, p. 45). A maneira como o espaço e a vegetação são descritos passa a impressão de natureza viva. O narrador personifica a paisagem, dando-lhe qualidade e personalidade.

É como se o narrador, ao descrever o lugar, tivesse a intenção de fazer perceber a diferença entre esse espaço descrito e o outro que iriam atravessar, para que o interlocutor possa comparar o lugar que eles estavam e o "inferno" no qual iriam entrar e que Riobaldo vai descrevendo à medida que vai adentrando o espaço: "Era uma terra diferente, louca lagoa de areia.[...] O sol vertia no chão, com sal, esfaiscava. De longe vez, capins mortos; e uns tufos de seca planta – feito cabeleira sem cabeça. [...] e o fogo começou a entrar, com ar, nos pobres peitos da gente". (2006, p. 48)

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

A percepção do narrador sobre os dois espaços é referenciada pela redução fenomenológica ele busca uma imagem real para expor as impressões sobre o que vê. No espaço em que acampou ele faz a seguinte observação: "Se viam bandos tão compridos de araras, no ar, que pareciam um pano azul ou vermelho, desenrolando esfiapado nos lombos dos ventos quentes". (p. 45). A imagem das araras voando, vista pelo narrador, é também visível a todos, mas a forma como ele a compara com os panos cobrindo algo invisível (o vento) e, ao mesmo tempo personificado por ele, dá uma imagem para o vento ele imagina o lombo do vento e o cobre com os panos coloridos representados pelas aves para poder expressar sua percepção sobre a imagem vista, em que a natureza está em ação.

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

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

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

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

Parece que Riobaldo busca, na lembrança de Otacília, um alento para aquela situação em que se encontrava, era uma forma de suportar as agruras daquele espaço: "Me atirei nela como a diguice duma música, outra água eu provava". (GSV, 2006, p. 51)

Saíram do espaço topofóbico e da tormenta para retornar à busca de Hermógenes e, de acordo com Riobaldo, todos agora voltavam ao juízo normal e tentavam se recuperar dos ferimentos, depois da "guerra" com a natureza, no espaço ermo do campo de batalha. Os jagunços se recuperavam para a volta àquele espaço, só que melhor preparados espiritualmente para a outra travessia e um novo "embate" com o espaço ambiente.

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

O chefe ainda deixa a evidência de que o Sussuarão não era tão aterrorizador quanto parecia, deixando claro que o fato de se conhecer melhor algo ou alguém faz com que se vejam aspectos que desconstroem impressões deixadas. Assim, a primeira impressão sobre aquele espaço foi substituída por um sentimento mais ameno que tira do lugar, o "poder", passando esse mérito para a coragem do jagunço chefe que, imbuído pela "potência"[31] da coragem, abre caminho para a travessia dos outros. O narrador deixa a perspectiva de que ele é um predestinado para tal feito: "Mas, com a sorte nos mandada, o céu enuveou, o que deu pronto mormaço, e refresco" (p. 508). Dessa forma, foi possível aos jagunços perceberem que aquele espaço continha vida e a natureza que não foi vista da primeira vez passa, agora, a ser observada e a interagir com os personagens:

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

[31] Termo cunhado por Max Weber para mostrar as forças que regem o poder e usado por Gerard Lebrun (2007) para explicar como este se revela.

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

Na travessia anterior, Riobaldo não tinha ganhado, ainda, a suposta força que o tornaria Urutu Branco, com o poder que ele ambicionava [...] "Eu não gostava mais de ninguém: só gostava de mim, de mim!" (p. 52). Ao se tornar Urutu Branco, ele afiança a intenção já expressa na primeira travessia, de ser ele o condutor dos jagunços e o "herói" na luta contra os Hermógenes. O narrador, agora, apresenta um espaço de vida e relembra a fala de Diadorim: "Riobaldo, o cumprir de nossa vingança vem perto... Daí, quando tudo repago e refeito, um segredo, uma coisa vou contar para você" (GSV, 2006, p. 510). Esse aspecto nos leva a perceber, mais uma vez, a fusão entre natureza externa e interna é como se o narrador mostrasse que tanto os espaços quanto as pessoas escondem "segredos". Quando ele fala de Diadorim como uma figura enigmática, ele desvia o olhar do interlocutor e do leitor em relação a ele, às suas intenções e àquilo que apaziguava seu ego, como o fato de ser sob a chefia dele que a travessia do Sussuarão foi completada. Dessa forma, o narrador esconde sua natureza, ou melhor, mostra dela o que quer que seja percebido pelo interlocutor.

Riobaldo deixa a premissa de que o tempo leva à revelação dos segredos da alma humana, assim como também dos espaços de natureza. Diadorim contaria para ele o segredo, porque o tempo de convivência o tinha levado a confiar. Assim, as pessoas vão se revelando e a natureza externa, ou seja, o meio ambiente também. O Sussuarão, a princípio, era um espaço de morte, mas na persistência da travessia se descobre nele a vida, a natureza em pleno vigor. Nessa perspectiva, Diadorim se aproxima desse aspecto do espaço ao se apresentar como jagunço rude, bruto, valente e intolerante para a maioria dos companheiros, mas, na sua convivência e a aproximação com Riobaldo, ele vai se revelando diferente e o narrador vai descobrindo na natureza do jagunço, a beleza, a delicadeza e o sentimento que ele escondia

durante a maior parte do tempo, assim como o Sussuarão escondia sua beleza paisagística durante quase todo ano.

Por outro lado, assim como o Sussuarão se apresenta, à primeira vista, como um espaço infernal, o leproso é visto por Riobaldo como o demo, porque o narrador, como ele mesmo confessa, só vê o que a aparência mostra: “Num dividido de minuto, a gente perde o tino por dez anos. Vi: ele - o chapéu que não quebrava bem , o punhal que sobressaía muito na cintura, o monho, o mudar das caras... Ele era o demo, de mim diante...O Demo!” (GSV, 2006, p. 512)

Diante desse contexto, pode haver certo exagero na figura de Hermógenes, descrita por Riobaldo como maligno, injusto, malvado, disforme como o próprio demo. As qualidades negativas dadas a Hermógenes podem ressaltar as qualidades positivas que o narrador atribui a si mesmo, ou vê em si mesmo. Essas qualidades positivas e negativas também são apresentadas pelo narrador em relação ao sertão. Assim, o sertão é percorrido fisicamente à medida que o narrador atravessa seu próprio eu, como em um jogo de espelhos, uma vez que: “Conhecer um pouco de si pressupõe estar diante de um outro, a fim de que este outro possa ser um espelho, onde suas imagens possam ser vistas, refletidas”. (SANTARÉM e HENRIQUES, 2010, p. 34).

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

3.4.2 O Sucruiú

Durante a sua narrativa, Riobaldo não define o sertão, mas dá-lhe inúmeros conceitos. A formação nacional, individual e do espaço que o cerca não se desassociam na obra. Assim como as identidades do indivíduo estão sempre em formação, as mudanças sociais, políticas, econômicas e as transformações do espaço estão sempre ocorrendo ao longo do tempo por isso, tantas são as formas de dizer o sertão: “sertão é do tamanho do mundo; “o sertão é e não

é”; “sertão é onde manda quem é forte com a astúcia”; “jagunço é o sertão”. Apresenta-se aí, um sertão que vai além do espaço, um sertão personagem.

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

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

Heloisa Vilhena de Araújo, em *O roteiro de Deus* (1996), mostra que a travessia de Riobaldo remete à de Dante, no sentido de que ambos perpassam pelos “espaços imaginários” que representam situações da vida real. Dante atravessa o inferno, o purgatório e o paraíso. Riobaldo deixa a premissa de que atravessa duas vezes o “inferno”, a primeira de modo real, e a segunda através da rememoração que faz para poder contar a história ao seu interlocutor. Esse fato aponta para a teoria de Heráclito (1985) de que um homem não atravessa um mesmo rio duas vezes, uma vez que, à medida que o protagonista rosiano conta suas travessias, suas paradas, aventuras e desventuras, ele vai refletindo sobre elas e mostrando o Riobaldo anterior analisado pelo Riobaldo do presente. Esse aspecto é pertinente também na travessia do São Francisco, porque, hoje, já em outros tempos, ele conclui que o Chico dividiu sua vida em duas. Essa afirmação do narrador já mostra a importância do rio na obra. É como se o rio tivesse vida e “poder” sobre a vida dele, é a natureza interferindo na vida do homem.

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

Os personagens que vão surgindo à frente dos jagunços se assemelham aos penitentes que pagam castigos no inferno, tão grande é a miserabilidade com que são apresentados: "O que acontecia era de serem só esses homens perdidos sem salvação naquele recanto lontão de mundo, groteiros dum sertão, os catrumanos daquelas brenhas. (p.384).

A visão de inferno nesse lugar também se evidencia nos nomes de alguns personagens. O chefe dos catrumanos se chama Constantino[32] e, se o lugar é imaginariamente o inferno, logo, o Constantino pode estar a pagar seus "pecados[33]". Essas figuras parecem não temer os jagunços, embora estejam sem armamento e o Constantino imperador era dono de uma auto-confiança exagerada, considerado por muitos como louco por ter tido, segundo ele, visões de Deus, que lhe daria a vitória nas batalhas travadas, daí a alusão feita por Riobaldo à loucura do personagem: "Para o nosso juízo eles eram loucos" (p. 384)

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

---

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

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

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

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

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

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

Por mais de uma vez, Riobaldo, ao falar do lugar Sucruiú, deixa uma alusão ao inferno. É um momento da travessia em que se expressa a natureza interna do homem em relação ao outro e, nas reflexões do narrador, percebe-se a crítica às contradições, à hipocrisia do poder e às diferenças nas relações sociais: “aí foi que eu pensei o inferno feio deste mundo: que nele não se poder a força carregando nas costas a justiça, e o alto poder existindo só para os braços da maior bondade”. (p. 390)

Ao que parece, Riobaldo mostra que as situações da vida muitas vezes levam o sujeito a ser o que é, por isso os catrumanos não podiam ser melhores, pois vivem no inferno e para sobreviverem devem se adequar a ele: “Eu que estava mal-invocado por aqueles catrumanos do sertão. Do fundo do sertão. O sertão: o senhor sabe.” (p. 390). Quando ele repete do “fundo do sertão”, é como se mostrasse um lugar que, para a sociedade, não existe, onde cada um tenta sobreviver como pode. Tanto que ele diz “O sertão: o senhor sabe”, ou seja, o próprio lugar dispensa qualquer explicação e o homem é o reflexo do espaço e vice-versa

como bem mostra Albuquerque Jr. em *A invenção do Nordeste* (2006). Mais uma vez o espaço na obra mostra-se reconhecidamente vivo e movente.

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

Pode-se observar, também, nessa travessia "infernal", a posição de Ze Bebelo, uma vez que ele é o chefe da expedição. Primeiro, Riobaldo tenta entender o porquê de chegar àqueles lugares baixos do sertão, desconhecidos até pelos jagunços que eram os verdadeiros sertanejos, já que o chefe fazia parte da polícia antes de se juntar ao grupo. Também houve, na entrada do lugar, um oferecimento de uma moeda a Zé Bebelo: [...] "um que era velhusco e estava com um chapéu de palha corroído nas todas beiras, apareceu com um dinheiro na palma da mão, oferecendo a Zé Bebelo como em paga por perdoamento". (p. 386) E depois o narrador coloca Zé Bebelo à semelhança de Caronte[34]: "Pra mim ele estava sendo feito um canoeiro mestre, com o remo na mão, no atravessar o rebelo de um rio cheio". (p. 391).

Essas premissas se afirmam logo a seguir quando o narrador, ao acabar a travessia, diz: "Não espiei para trás, não ver de enxergar o fim daquelas casas, no vaporoso pardo-azulado, no exalante". (2006, p. 393) Ainda se pode ver, no contexto intertextual entre a narrativa de Riobaldo e a de Dante, a saída de Riobaldo e seu pensamento em relação a Diadorim: "e eu que rogava eram coisas de salvação urgente: eu queria sair depressa dali [...] Eu levava Diadorim...". (GSV, 2006, p. 393) Revela-se, nesse momento, a semelhança com o mito de Orpheu e com a história do protagonista dantesco nas suas idas ao "inferno" em busca de suas amadas.

Observe-se que a travessia de Riobaldo vai até o cerne do sertão (inferno), desce e depois sobe às veredas altas para encontrar Otacília. Assim como Riobaldo, Dante também

[34] Caronte (em grego antigo: Χάρων, transl. Kháron) é o barqueiro do Hades na Mitologia grega, e é responsável por conduzir as almas dos recém-mortos sobre as águas dos rios Estige e Aqueronte, que dividiam o mundo dos vivos do mundo dos mortos. Era filho de Nix, a Noite. Disponível em: http://portal-dos-mitos.blogspot.com.br/2012/12/caronte.html. Acesso em 17-08-2013.

desce aos infernos e sobe ao paraíso para encontrar a sua amada e, em ambos os personagens, encontra-se, segundo Vilhena (1996) o arquétipo do homo-viator, em virtude da expressão transitória da vida e da busca de Deus, sendo eles, nesse contexto, seguidores de Cristo, como afirma a autora: "temos, portanto, no movimento de descida e subida pela estrada do mal, estrada real, um sinal da imitação de Cristo, um sinal de que tanto Dante quanto Riobaldo estão no caminho certo." (p. 172)

Assim, Riobaldo desce aos "infernos", acompanhado pela sua amada Diadorim, mas o narrador não a sabia mulher dessa forma, é como se o amor deles fosse uma coisa pecaminosa. Tanto que do outro lado, nas veredas altas, a sublimada Otacília o espera, sendo ela o amor de "salvação" de Riobaldo e, para merecê-la, ele teve que atravessar o "inferno", como se ela fosse a paga pela sua redenção.

Riobaldo, na saída do povoado, pensa que poderia, estando no inferno, salvar muitos dos seus companheiros, seu padrinho Selorico Mendes, os animais e até os lugares vistos por ele como tristonhos ele levaria consigo. Assim ele vai deixando a premissa de igualdade entre homem/natureza no merecimento da "salvação", isentando, no entanto, Hermógenes, que, para ele, já era o próprio demo.

> [...] Eu levava Diadorim...Mas de começo, não vi, que fui sentindo que queria levar também Otacília, e aquela moça Nhorinhá[...] Zé Bebelo, Alaripe, os companheiros todos[...] E que para outro ugar levava também restantes os cavalos, os bois, os cachorros, os pássaros, os lugares: acabei que levasse até mesmo esses lugares de campos tão tristes.[...] (GSV, 2006, p. 394)

À saída, Riobaldo chama atenção para a luz do sol e o céu: "vi o céu nos roxos, nos vermelhos' (p, 394). É como se tivessem realmente achado o caminho para a "salvação", ou seja, a rota de fuga daquele lugar, uma vez que prosseguem rumo ao "retiro do Abrão[35]" (p. 394). Ao se aproximarem da casa os jagunços percebem fujões saindo de dentro da casa e, entre eles, um menino negro retinto, esmolambado, desnutrido ao limite do corpo e aparentemente doente. Esses aspectos remetem à realidade de alguns países africanos, que persiste até os dias atuais, como se fossem realmente "esquecidos por Deus".

[35] "Abraão que antes se chamou Abrão," que em hebraico significa *ab* (pai) + *raham* (multidão) = "pai da multidão", é o primeiro patriarca da Bíblia e dele se reclamam filhos todos os crentes das três grandes religiões monoteístas, nomeadamente o judaísmo, o cristianismo e o islamismo." Disponível em: http://www.knoow.net/religioes/catolica/abraao.htm. Acesso em 23/08/2013.

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

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

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

Riobaldo percebe que o "inferno", na verdade, ainda não tinha acabado ao chegar às Veredas Mortas, ele deixa claro uma espécie de expurgação, a maioria dos jagunços adoece. Riobaldo vai ao delírio como em um exorcismo. Durante esse tempo ele vai refletindo sobre a capacidade humana. Alguns amigos lhe preparam remédios de ervas enquanto ele reconhece o valor de uma amizade e, ao mesmo tempo, ele observa essa dualidade do ser humano, que pode fazer bem e mal ao mesmo tempo: "O senhor me entende? Eu tinha medo de homem humano". (GSV, 2006, p. 406).

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

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

É Diadorim quem tira Riobaldo desse aterramento quando diz "O inimigo é o Hermógenes" (p. 407). Riobaldo reconhece a luz da lucidez através dos olhos de Diadorim: "Vi como é que olhos podem. Diadorim tinha uma luz" (p. 407). É perceptível que a natureza serve de atalho para as impressões de Riobaldo sobre as situações e os lugares. Veredas Mortas representam o purgatório, como se o lugar fosse realmente propício para as expurgações da alma humana, como observamos nas reflexões do narrador.

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

3.4.3 O rio Chico e outras águas

> "Em especial, a água é o elemento mais favorável para ilustrar os temas das combinações de poderes. Ela assimila tantas substâncias! Traz para si tantas essências! recebe com igual facilidade as matérias contrárias, o açúcar, o sal. Impregna-se de todas as cores, de todos os sabores, de todos os cheiros. Compreende-se, pois, que o fenômeno da dissolução dos sólidos na água seja um dos principais fenômenos dessa química ingênua que continua ser a química do senso comum e que, com um pouco de sonho, é a química dos poetas"! (BACHELARD, 2002, p. 97)

Riobaldo fecha sua narração com a palavra travessia. A narração nada mais é que a contação minuciosa de sua vida. Porém, a travessia, nesse contexto final, sugere, além da passagem de sua vida, o aprendizado do narrador durante as várias travessias "materiais" e

“imateriais” que fez durante sua trajetória como jagunço. São situações, contextos, sentimentos que intercalam medo, ansiedade, amor, ódio, que confundem a alma do narrador.

No tempo presente, o ex-jagunço relembra a travessia da vida e todas as travessias que desviaram e integraram, de alguma forma, o seu caminho até aquele momento, fato que permite, ao narrador, uma nova travessia, através da memória, por tudo que viveu, com a chance de refletir sobre o vivido. Stefan kotzenberger (2009, p. 113) vê nas travessias de Riobaldo uma forma para o autoconhecimento:

> As análises que apontam o caminho de Riobaldo pelo sertão como uma viagem de iniciação concentram-se nessas passagens e “travessias” e as veem como estágios de transição do autodescobrimento [uma vez que] [...] a maior transformação na vida de Riobaldo ocorre na própria narrativa.

Assim, são travessias e travessias na vida do narrador. Por exemplo, cada mulher que se apresenta, representa passagens da vida dele, começando pela mãe, que o “deixou” ainda menino, depois as mulheres com quem se relacionou. Cada uma delas revela um sentimento diferente e diferentes situações e modos de vida do narrador. Nesse contexto, Rosenfield (2008) nos mostra as travessias geográficas pelo sertão, as travessias situacionais e sentimentais de Riobaldo e a travessia literária do discurso narrativo.

Procuramos observar algumas passagens da obra que se configuram como travessias objetivas e subjetivas, buscando sempre a relação entre homem e espaço-ambiente no plano dos entrelaces dos fenômenos físico-concretos e das simbologias que remetem à subjetividade humana nesses trechos da obra. Percebemos que alguns elementos são muito importantes na narrativa de GSV, como terra, espaço, água, entre outros. Nesse momento, buscamos observar como a água e, pontualmente, a terra, estão simbolicamente representadas na obra em relação ao ser humano.

A liquidez é a principal característica da água. A água é, sobretudo, a representação da fluidez. Sob a correnteza dos rios estão o imaginário humano sobre a passagem do tempo, a trajetória da vida e os prováveis percalços da própria condição de ser. Esses aspectos compactuam com a ideia de travessia, haja vista ser a própria vida uma travessia e, ao longo dela, vivemos outras tantas “travessias” que é difícil de expressar.

A partir desses fatores, se pode observar a importância do elemento água em GSV e por que ela, nas suas inúmeras facetas, está sempre nos sentimentos e nas palavras do narrador. A água se metamorfoseia, se apresenta sob diversas aparências, sons e cores e o ser

humano também tem suas faces e fases e, em muitos momentos, pode revelar-se, mesmo que se camuflando nas camaleônicas peripécias das águas, como o faz Riobaldo durante a sua história. A água é um elemento vivo que está sempre em transformação mesmo parada ela se apresenta de forma diferente a cada momento do dia aos olhos de quem a observa. Na obra de Rosa temos a representação literal de água viva.

Os elementos da natureza são, muitas vezes, materiais de que se vale nossa imaginação para revelar seu lado subjetivo. Bachelard (2002, p. 5) observa que esses elementos materiais podem se associar a tipos de devaneios que, segundo ele, "comandam as crenças, as paixões, o ideal, a filosofia de toda uma vida". Esses elementos, de acordo com o autor, sugerem confidências secretas, sendo, em muitos momentos "sistema de fidelidade poética". No entanto, o autor enfatiza que, no tocante à água, nós vivemo-la e damos a ela muitas vezes "a nossa adesão irracional" (p, 8).

A teoria bachelardiana parte do princípio da psicanálise e a de Husserl (2008), da fenomenologia, mas, em muitas perspectivas, as ideias se assemelham, por isso o testemunho de Bachelard (2002) é, também, muito importante para sustentar a perspectiva de que o humano se traduz através da natureza e a água é um dos elementos especiais e instigantes ao olhar do homem.

Essas perspectivas encontram-se no narrador de GSV ao se referir aos rios e às águas de um modo geral, representando o próprio sentimento ou a condição feminina, através das várias formas como se pode apresentar a água diante de cada um de nós, uma vez que as impressões sobre o mundo e as coisas são individuais e especiais para cada pessoa.

Durante a narrativa de Riobaldo, vemos que a vida dele está baseada em travessias, não só no sentido objetivo espacial, mas também nos contextos e situações com as quais ele se depara e 'ultrapassa', como se sua vida fosse formada por ritos de passagem, ou seja, as travessias objetivas e subjetivas, concretas e abstratas vão se revelando na obra à medida que o narrador vai contando sua história. Riobaldo está sempre transitando de um lugar para outro, de uma situação para outra, de uma condição para outra. De filho pobre e órfão passa a herdeiro de pai rico; por rebeldia se alia a Zé Bebelo e por amor vai para o bando de Joca Ramiro; passa de jagunço a chefe de jagunço e acaba como grande fazendeiro-coronel.

Tudo acontece na vida de Riobaldo como sendo sempre um ritual de passagem. Ele deixa, muitas vezes, a premissa das suas travessias material e metafisicamente, uma vez que o

sertão é o espaço por onde caminha e, ao mesmo tempo, o vago do seu ser: "[...] 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 [...]" (GSV, 2006, p. 100).

O sertão, ao qual o narrador se refere neste momento, é uma alegoria do próprio eu. O artigo indefinido (um) mostra não o sertão espaço, conhecido geograficamente, mas um vago interior que ele não entende e que desconhece. É um sentimento indefinível representado fenomenologicamente pelo sertão, uma vez que, para ele, há a semelhança do sertão: espaço ignoto, misterioso, às vezes assombroso e vasto; com aquilo que o consome e confunde; como ele mesmo coloca: "Queria entender do medo e da coragem e da gã que empurra a gente para fazer tantos atos, dar corpo a suceder [...]" (p. 100).

O próprio narrador confessa: "Lhe falo do sertão. Do que não sei". E não o, mas *um* grande sertão, que raríssimas pessoas compreendem e, mais uma vez, ele explica essas pessoas fenomelogicamente, através das raras veredas, veredazinhas. Há uma símile entre as veredas do sertão, pelo fato de serem raras, uma vez que isso faz o sertão descrito por Rosa especial; com as pessoas mais conscientes da vida que, segundo ele, também são raras e porque elas representam o lado positivo, o bem, em um mundo de "aridez" em vários sentidos.

Assim, Riobaldo vai contando suas passagens, mesmo que, em princípio, não as entendesse. No presente, ele consegue ver com mais clareza, embora na falta de expressões para explicar seus sentimentos, ele use das metáforas da natureza externa em símile com a interna para se fazer entender. Ele tece sua história e faz observações, mostrando sua ignorância de "ser" enquanto conta suas passagens e paragens, começando ainda menino, aos quatorze anos, quando conhece outro menino (Diadorim) que o leva a atravessar o rio São Francisco.

Riobaldo se representa através da natureza, usando sempre dois elementos compostos: água/terra (rio/sertão) e água/fogo (masculino/feminino). Os sentimentos relacionados à sensibilidade e ao amor geralmente estão ligados à água; já os conflitos mundanos das relações sociais, políticas e ligados à vida de jagunço ele relaciona ao sertão e, assim, ele funde água e terra em um só elemento, do mesmo modo é constituído o homem: corpo e alma, massa e água. Ele coloca tanto a água quanto a terra na forma dos seus estados de espírito. Por outro lado, ao fundir água e fogo, ele mostra a sensibilidade e a virilidade ao mesmo tempo. Esses aspectos são evidenciados tanto no protagonista, quanto em Diadorim.

Bachelard (2002) mostra que o imaginário se “aproveita” de alguns elementos para se revelar, uma vez que a imaginação precisa da forma material para poder ser. Nesse sentido, a água seria um dos elementos que melhor representariam os sentimentos da alma humana, uma vez que possui características múltiplas, infinitas, ou seja, é multifacetária. Dessa forma, o autor mostra como o imaginário humano se relaciona com os aspectos da água em cada momento, pois, segundo Bachelard, “existe, sob as imagens superficiais da água, uma série de imagens cada vez mais profundas” (p, 6). A água, na concepção do imaginário, assume conotações diversas e “é também um tipo de destino, [...]um destino essencial que metarmofoseia a substância do ser”. (p. 6)

A travessia de Riobaldo pelo rio Chico se inicia com a descida de um barranco que ele faz com a ajuda do menino (Diadorim): “Ele me deu a mão para me ajudar a descer o barranco”. (GSV, 2006, p. 103) Ao observar os conflitos do narrador colocados posteriormente, e suas aflições por se ver envolvido com Diadorim, se pode entender essa descida como “infernal”. É uma descida para o desconhecido em que a “tentação” representada pelo menino o induz. Veja-se que Riobaldo se isenta da responsabilidade de suas escolhas, como se estivesse, já ali, naquele momento, anunciando sua indução ao “pecado” e à transgressão da sua condição de macho, como se vê no decorrer da narração tudo leva à inocência dele e à precoce sabedoria do menino.

No momento, ao qual nos reportamos, vê-se a formação de uma tríade para o ritual de passagem: Riobaldo, o menino e o barqueiro. Riobaldo se deixa levar: “Eu estava indo ao meu esmo”. (p. 104). É como se ele estivesse solto na corrente de um rio, sem controle de direção. Naquele ambiente de natureza ainda ou quase “intocada” pelo homem, o menino vai apresentando para Riobaldo as minúcias da natureza externa, as quais se podem relacionar simbolicamente, aos sentimentos, à sexualidade e à vida dos personagens: “É o rio cheio de bichos cágados. [...] Foi o menino quem me mostrou. E chamou minha atenção para o mato na beira, em pé, paredão, feito à régua, regulado. _ ‘As flores’ ele desprezou. [...] (GSV, 2006, p. 104)

Os cágados, no conhecimento popular e esotérico, estão associados à sabedoria, à certeza, à longevidade e ao sentido de proteção. O casco desses animais faz com que eles tenham poucos predadores. Na obra Rosiana, ao sabermos da condição posterior de Diadorim (mulher), podemos relacionar tudo isso ao menino. Primeiro pela sabedoria que demonstra para Riobaldo; depois, a vestimenta masculina funciona como uma armadura (casco do

cágado), proteção para afastar as intenções dos homens, ou seja, sua aparência rude; e seus acessórios, como é o caso da faca e da roupa, são o que lhe serve de "armadura". Percebemos que a natureza descrita pelo narrador em nenhum momento é apenas imagem ou pano de fundo. Ele vai apresentando ao leitor algo que, de alguma forma, interage com os personagens.

Diadorim, no decorrer da história, mostra-se conhecedor e amante das flores; no entanto, naquele momento da travessia, ele chama atenção do narrador para a vegetação que forma "um paredão" (como ele descreve a posição da vegetação), como se Riobaldo tivesse que ultrapassá-lo, ou seja, seria aquele paredão a representação de algo intransponível, a proteção de um corpo que não deveria ser 'violado'. É como se aquele paredão escondesse o segredo do menino que não poderia ser revelado. O menino deixou que Riobaldo chegasse até certo ponto e deixa claro esse limite, que remete a um 'território' desconhecido e proibido, uma vez que está cercado, emparedado. Essa premissa se ratifica quando se observa que no alto do paredão estavam as flores, "subitamente vermelhas, de olho de boi e as roxas de mucunã" (GSV, p. 104), a última o narrador diz ser "um feijão bravo".

Nesse contexto, os pesquisadores Edna Maria F. S. Nascimento e Erasmo d'Almeida Magalhães, no texto *O sertão de Riobaldo: a flora em Grande sertão: veredas* (2002) procuram mostrar, através de documentos e anotações do próprio Rosa, como ele colocava os termos para se referir ao meio natural, especialmente alguns nomes de plantas e flores, como é o caso do *olho de boi* e da mucunã:

> Os termos *olho-de-boi* e *mucunã* acham-se em conjunção na definição discursiva porque têm o mesmo gênero próximo, pertencem a mesma classe de plantas: *trepadeiras.* Em relação ao primeiro termo, o gênero próximo está em ordem direta, vem depois dele; em relação ao segundo, há uma inversão: *trepadeiras* antecede *mucunã*. Quanto às diferenças específicas *flores vermelhas* para olho-de-boi e *roxas* para mucunã também há uma inversão, elas antecedem os termos aos quais se referem. Cabe ressaltar que o termo *mucunã* é especificado com mais uma diferença: produz um feijão bravo que se chama também mucunã. O termo *mucunã* que denomina a trepadeira e o seu produto é definido duas vezes, havendo uma justaposição de definições discursivas. Na definição de *mucunã* como produto, a equivalência é introduzida por uma oração adjetiva explicativa, *que é um feijão bravo*, que salienta a diferença específica *braveza*, característica dessa planta, e assim descrita no dicionário (Ferreira, 1975) "cujas vagens têm um revestimento piloso que causa prurido na pele de quem lhes toca".

Os autores acima citados buscam a flora de forma material e científica, ou seja, é uma pesquisa sobre a natureza na obra rosiana que se concentra no que concerne ao materialismo

da obra, daquilo que está descrito dentro do espaço como parte da fisiologia e da geografia dos espaços descritos. O artigo desses autores mostra a fala do narrador quando descreve o lugar, mas não investiga a relação sentimental, psicológica, mitológica, espiritual e ambiental do personagem com o meio ou como integrante do mundo natural, como é a proposta do nosso olhar.

É interessante observar que Rosa não troca a posição dos vocábulos à toa no imaginário social as flores vermelhas representam paixão e sexualidade e olho de boi é o nome popular dado a uma das espécies da *Dioclea grandiflora*, da família das flores da mucunã, figuras 1 e 2[36]. Uma flor que, antes de desabrochar, é uma vagem em formato comprido e arredondado, depois de algum tempo abre-se e deixa à mostra uma espécie de pedículo de forma comprida e aparentemente mais frágil, flexível e macio. A impressão é de que a flor fica escondida entre as folhas que a protegem e só no tempo certo ela aparece. Esses aspectos podem ser relacionados com o corpo feminino que desabrocha para a puberdade e o pedículo da flor, pela sua forma e textura, pode ser visto como o próprio clitóris.

Dessa forma, podemos remeter esses aspectos à situação de Diadorim, ela se esconde na representação do masculino, mas depois de sua morte, ao serem retirados os trajes que a cobriam revela-se sua feminilidade e a fusão homem/natureza em que esta representa, simbolicamente, o humano. Assim a flor olho de boi antes de desabrochar pode representar Reinaldo e depois de desabrochada, Diadorim.

Figura 1 e 2: flor olho-de-boi começando a desabrochar e já desabrochada

A semente de mucunã – figuras 3 e 4, como próprio narrador afirma, é uma espécie de feijão pelo seu formato, só que muito grande e não é comestível, pelo menos na sua forma

[36] Fonte - http://umasementepordia.blogspot.com.br/2012/04/desenvolvimento-do-pe-de-olho-de-boi.html

original. Ao mesmo tempo, nos remetemos ao feijão enquanto semente, na vagem e simbolicamente chegamos até um símbolo de fertilidade.

Figuras 3 e 4: Mucunã[37] na vagem e já debulhada

O narrador ainda observa que era mês de maio (mês de colheita) ou de "comprar arroz quem não pode plantar" (104). Fica subentendido aí que não havia, entre ele e o menino, uma amizade, não tinha sido plantada ainda a confiança. Ele era um desconhecido que tinha de "pagar o preço" para estar com o menino e merecer a amizade dele. Nesse momento especial e de descoberta, eles estão sob a proteção do céu, cercados por um ambiente natural. O menino está como mestre ritualista e sabedor do que ele, Riobaldo, não conhecia: "Se via que estava apreciando o ar do tempo calado e sabido, e tudo nele era segurança em si." (GSV, 2006, p. 104).

Todo esse contexto era tal qual uma preparação para a travessia, já estavam chegando ao rio Chico: "E de repente, aquela terrível água de largura: imensidade." (p. 104). O Rio São Francisco surge à semelhança de uma grande boca que engole o de-Janeiro, assim como Riobaldo sente que ele engole também a sua vida. É como se o destino, o futuro ignoto, misterioso, imenso, mostrassem sua cara perigosa para ele e, através da visão para o rio naquele momento, se revela a percepção dele sobre tudo isso. Esses aspectos mostram também a importância da água na obra: "A água bruta, traiçoeira – o rio cheio de baques, modos moles, de esfrio, e uns sussurros de desamparo". (GSV, 2006, p. 105). Mais uma vez um componente natural é personificado e vivo, como se a água (feminina) compactuasse, de alguma forma, com Diadorim.

[37] Fonte – http://belezadacaatinga.blogspot.com.br/2012/01/mucuna-mucuna-pruriens.html

Percebe-se aí a insegurança de Riobaldo em relação àquela situação e a sua própria vida. Vê-se que, assim como ele faz a relação entre sertão-mundo e sertão-homem, ele faz também rio-vida e Rio-baldo. Bachelard (2002) relaciona as águas do dia, perante a luz solar, com a sexualidade, como se a quentura provocada pela luz e a imagem da água provocassem sensações que elevam à libido.

Considerando o momento, o ambiente e o contexto em que se encontram os personagens, esses aspectos podem estar essencialmente ligados a cena. No entano, a situação em que se encontram confunde o sentimento do narrador. Há naquela ocasião uma espécie de batismo, de iniciação, no sentido de ser a condição para experiência de algo secreto como se ele tivesse entrando em um lugar reservado, secreto, segredado. Tudo leva à percepção de uma espécie de 'sacramento', de batismo: "O menino pôs a mão na minha. [...] o canoeiro cantou feito moda de copla {modo da poesia popular} que gente barranqueira usa: Meu rio São Francisco, nessa maior turvação: vim te dar um gole d'água, mas pedir tua benção" (GSV, 2006, p. 107).

O Rio São Francisco está abençoando aquela relação que se inicia naquele momento, o lugar parece ser escolhido propositadamente para a cerimônia, há todo um contexto de natureza que converge para o entrelaçamento dessas duas vidas e aspectos do ambiente que simbolizam essa imersão dos dois personagens em uma nova etapa de vida: "[...] fomos no meio avermelhado do capim pubo. Sentamos, por fim, num lugar mais salientado com pedras, rodeado por áspero bamburral". (p, 107). Não se pode ignorar o fato de que o bamburral se dá em lugar pantanoso e úmido. Embora sendo florado, flores roxas em espigas e fruto capsular pequeno, não deixa de ser um espaço sombrio e que, por ser lamacento, é movediço, um atoleiro. Esses aspectos levam a imaginar que Riobaldo estava diante de uma situação de prazer e, ao mesmo tempo, do "perigo" que circundava sua vida a partir de então.

Outro aspecto que leva à condição de ritual é que o menino oferece para Riobaldo a rapadura e o queijo, ou seja, o doce e o salgado, como em uma experimentação de algo a ser conhecido, as duas partes contrárias da vida. Enquanto isso, o menino fuma e mastiga o capim, como em um ato de ritualidade. A "celebração" é cocluída e assinalada com sangue no momento em que o menino fura a coxa do "intruso" que cogita tocá-lo. É uma titude, até certo ponto, exemplar, mas que encanta Riobaldo pela coragem e independência do menino, como assevera Adair Neitzel (2004, p. 52):

> Ao encontrar o menino e com ele descobrir o que é ter coragem, demonstrando um facínio por aquela valentia infinita e bela, manifestando por ele admiração desde o início, atou sua vida a dele. [...] Diadorim exerce sobre ele um desmedido controle, seu excesso de coragem, sua nobre ascendência exercerão sobre ele[...] um eterno sentimento de submissão.

Esse sentimento de admiração foi tão intenso que Riobaldo, depois de anos, ainda se pergunta: "Que coragem inteirada, em peça era aquela dele? De Deus, do demo? (GSV, 2006, p. 109). Observa-se no percurso da obra que os elementos da natureza representam os sentimentos, as simbologias de algumas situações e contextos vividos pelo narrador e o espaço ambiente, como o que acolhe os meninos naquele momento especial, à semelhança de uma volta ao ventre. É como numa fusão de seres que formam o sertão-mundo, narrada em expressões fenomenológicas, quando não é possível à palavra externalizar a percepção do sujeito sobre as coisas, pessoas ou situações, como afirma o próprio narrador: "muita coisa importante falta nome" (p. 109).

Desta forma, Riobaldo é iniciado à sua condição masculina no rio Chico, "batizado" em suas águas, água essa que, assim como está na formação do ser, está essencialmente posta na obra rosiana. Nesse contexto, o rio que jorra representa a vida de Riobaldo que vai correndo sem que ele saiba o que virá, sem futuro, apenas vivendo cada situação, assim como rio que vai abrindo seu caminho na medida em que suas forças lhe proporcionam a passagem. O rio que jorra ainda pode simbolizar a história narrada por Riobaldo, uma história entrecortada "jorrada" inlineariamente. Desta forma, concordamos com Baggio quando ele diz que "O rio São Francisco é o eixo ordenador e referência central no *Grande Sertão*."(2005, p. 114). Vê-se, assim, que é através da natureza presente no espaço vivido que se projeta a vida do narrador rosiano. Uma natureza que parece ter vida própria, que se faz personagem e personalidade, que participa ativamente da vida dos personagens.

A vida tem seus mistérios e segredos, assim como o eu de cada indivíduo é um mistério. Nós somos de nós desconhecidos e isso se confirma durante toda narração, haja vista que os personagens estão sempre revelando-se e surpreendendo uns aos outros. O menino, por exemplo, já tem, em si, um jagunço que se revelará posteriormente em Reinaldo, e Reinaldo esconde Deodorina.

Hermógenes se apresenta realmente para Joca Ramiro no momento em que o mata. O "senhor" do sertão não imaginava que o chefe de jagunço seria capaz de traí-lo. Por outro lado, Zé Bebelo deixa evidenciar suas várias faces, algumas das quais são mostradas por

Riobaldo, uma vez que o narrador parece desconfiar dele em alguns momentos, a exemplo do conflito na fazenda dos Tucanos, quando Riobaldo imaginava que o ex-policial ia trair os jagunços. Outro momento é na passagem pelo Sucruiu, quando Riobaldo o compara a Caronte, o barqueio infernal. O próprio narrador vai apresentando para si mesmo um novo Riobaldo a cada dia.

Desta forma, o rio Chico revela-se como um símbolo divisor da vida do narrador, uma vez que, ao atravessá-lo, ele tem uma nova perspectiva de vida que ele já prenuncia: "Enxerguei os confins do rio, do outro lado. Longe, longe, com que prezo se ir até lá?" (GSV, 2006, p. 105) Riobaldo, após a travessia, não seria mais o mesmo e o rio teria para ele um novo sentido.

Ele deixa subentendida a condição de virgindade e pureza dos dois meninos e a experiência vivida em igual condição, quando ele diz: "Eu não sei nadar. O menino sorriu bonito. Afiançou: Eu também não sei" (p. 105). Percebe-se aí a metáfora pelo verbo nadar, que remete à "ignorância" deles em relação ao amor e à sexualidade, ao sentimento que ora aflorava, o que se confirma na expressão conclusiva do narrador: "Eu vi o rio" (p. 106). Esse rio, que remete à linha da vida e à água que encanta, sufoca, que é vida, que envolve, que arrasta, que constrói, mas que também pode destruir. Todos esses aspectos, envolvendo o elemento água, representam interiormente o narrador, em seus conflitos, medos, anseios amores que se fundem e confundem, formando uma onda interna que o desestrutura.

Os significados ocultos da obra de Guimarães Rosa, e sua "forma" inventiva de usar as palavras, fazem com que estudiosos, a exemplo de Ettore Finazzi-Agrô (2001), o vejam como alquimista do verbo. Assim, o texto rosiano fomenta olhares que vão além dos espaços, numa eterna busca pela sintonia dos múltiplos e das diversidades do mundo e das pessoas, o que nos afigura mais uma vez a concepção do autor de homem/natureza/mundo como sendo partes que se completam e, ao mesmo tempo, opostas umas as outras. Rosa, sem perder sua fidelidade ao real, conduz o leitor além das fronteiras dessa realidade e para dentro de si mesmo, levando-o não ao sertão, mas aos 'sertões' do mundo e aos mundos do sertão, como corrobora a fala de Finazzi-Agrô (2001, p. 34).

> Em grande sertão: veredas se dá, a meu ver, uma espécie de imperfeição, no sentido já apontado de uma impossibilidade em marcar os limites textuais e de gênero desta obra, em que de fato, a consciência da partição e da heterogeineidade convive com o desejo de uma representação global.

Assim, o discurso de Riobaldo não é só uma história contada, mas a possibilidade de outras "histórias" que podem ser fomentadas pelo fio condutor dado pelo narrador. O romance, nesse sentido "[...] alarga-se e aprofunda-se [...]" (AGRÔ, 2001, p. 36). Nesse contexto, o sertão de Riobaldo é o sertão-mundo, o sertão-ser, com suas imperfeições, harmonias e desarmonias, utopias e heterotopias que formam o todo complexo.

Como afirma Santiago Sobrinho (2007, p. 8), ao apresentar o livro de Alan Viggiano, *Intinerário de Riobaldo Tatarana*, "estamos diante de uma unidade construída de variedades", guiados, por assim dizer, pelas águas dos rios, uma vez que cada um deles tem, na obra, um significado, um sentido, como o de-janeiro, que intermedeia a travessia de Riobaldo e o Rio Chico (pai dos outros), que tem em seu curso a metáfora da vida do narrador.

O rio Chico é citado mais de cinquenta vezes dentro da narração, como se fosse o 'comandante', o direcionador, um personagem essencial. Nesse sentido, lembramos da importancia do rio para o Brasil (Rio da Integração Nacional). O rio foi assim nomeado na época do regime militar, no Brasil, como uma estratégia política, no intuito de passar a ideologia e reforçar o sentido de integração e exaltação das belezas naturais do país, uma vez que ele é o maior rio totalmente brasileiro. Nasce na serra da Canastra, em Minas Gerais, e se alastra do Sudeste ao Nordeste, cortando vários Estados.

Vê-se que Rosa, mais uma vez, deixa subliminar a questão da exploração do rio. No momento da escrita da obra, o processo ainda estava se iniciando, mas Rosa conhecia bem como funcionava a política e como o rio São Francisco era propício naquele momento em que a indústria começava a se desenvolver no país. De acordo com os estudos do professor Sérgio Malta (UFCG), no livro *Paulo Afonso e desenvolvimento regional* (2011), ainda no início do século XX houve duas tentativas de aproveitamento das potencialidades agrícolas e energéticas do rio, o primeiro do inglês Richard George Reyde e, depois, de um brasileiro, Francisco Pinto Brandão, que tiveram seus requerimentos indeferidos. No entanto, vale ressaltar, segundo o estudioso, que o empreendedor Delmiro Gouveia foi o pioneiro na construção das hidroelétricas na região:

> No final do primeiro decênio do século XX, como comerciante bem estabelecido no ramo de courinhos, através de sua firma Iona & Cia, Delmiro contrata, junto a empresa W.R Blande & Co de Londres, o projeto da usina hidroelétrica denominada Anjiquinho. (2011, p. 35)

Delmiro, que já havia construído a fábrica da Pedra na região da cachoeira de Paulo Afonso, constrói também sua fonte de energia. A decisão do empresário de se manter nesse lugar é exatamente em virtude dos benefícios que propunha o rio, tanto para a geração de energia como para o transporte das mercadorias, o que, na época, ainda era muito precário. Assim, "a combinação do transporte ferroviário, através da estrada de ferro Paulo Afonso, com o fluvial, pelo rio São Francisco, foi, no caso em análise, de grande importância para consolidar o empreendimento de Delmiro na região". (MALTA, 2011, p. 32)

A CHESF (Companhia Hidroelétrica do São Francisco) coloca em prática o projeto da construção das hidrelétricas com a edificação de quatro usinas que são ponto de união entre os Estados Bahia, Sergipe, Alagoas e Pernambuco. A cachoeira de Paulo Afonso, que tantos ainda desejam conhecer, na verdade, foi "privatizada", barrada pela CHESF as águas da cachoeira estão represadas e só "existe" cachoeira (queda d´água) quando chove bastante na nascente do rio e a CHESF resolve abrir as comportas e soltar as águas. Rosa, de certa forma, já deixa subentendido o uso das águas do rio São Francisco que, por um lado, traria benefícios ao desenvolvimento do Nordeste e do Brasil, mas por outro, deixaria centenas de pessoas sem "vida", sem sonhos, sem história e sacrificaria grande parte do meio ambiente, em virtude dos alagamentos para as construções de barragens. Esses aspectos mostram as contradições da lógica capitalista.

Vê-se então que, como afirma Finazzi-Agrô (2001) anteriormente, Rosa se regionaliza no espaço físico, não se furta ao real e a partir dessa realidade rasga as malhas do tempo e do espaço para conduzir o leitor, metafisicamente, nos labirintos do sertão-mundo e do sertão-ser e do rio-mundo e do rio-ser. Pode-se observar, assim, que os outros rios, citados pelo narrador de Rosa, sejam eles reais ou imaginários, são os pontos de ligação do todo, assim como a vida é feita de vários aspectos e direções que se entrecruzam.

As etapas fluidas da vida do narrador estão representadas pela fluidez da água que se apresenta ora clara, ora escura; ora calma ou revoltosa; ora em larga travessia ou em estreito curso como se apresenta também o narrador interiormente. Essas assertivas corroboram as palavras de Santiago Sobrinho ao observar que: "A matéria do sertão, aqui compreendido como sendo a obra Rosiana, é a água". (2007, p. 9). Nesse contexto, percebe-se que o GSV está posto, especialmente, sob dois elementos: Terra (sertão) e Água (os rios), os opostos que formam o todo (mundo) e, como condiz a filosofia heráclica a diversidade que, justamente pelas contrariedades, mantém a harmonia do todo. Lembremos, nesse contexto, que a água,

através de suas turbulências e corredeiras, mostradas pelo narrador, pode fomentar a ideia de lutas e resistências, quando da transformação do sertão, prestes a ser tomado pelas perspectivas político-capitalistas e as águas da cachoeira "domadas", para atingir a tais interesses. Por outro lado, leva-nos aos destinos (des) traçados do narrador, que se vê levado pelas "turbulências" da vida.

Riobaldo, até a mãe morrer, não fazia ideia de quem era. Depois da morte da mãe, sua primeira condutora, vai parar na casa do padrinho Selorico Mendes, conduzido mais uma vez por alguém. A vida dele, a partir de então, muda completamente, como se a anterior nunca tivesse existido, a não ser pela lembrança da mãe. Ele, ainda menino, encontra Reinaldo/Diadorim que o conduz na travessia do rio São Francisco. Essa travessia demarca a vida de Riobaldo, representando-o antes e depois de Diadorim: "Tive medo. Sabe? Tudo foi isso: tive medo. Enxerguei os confins do rio, do outro lado. Longe, longe. Com que prazo se ir até lá? Medo e vergonha." (GSV, 2006, p. 105).

Assim como o velho Chico corta o sertão, vai cortar a vida do personagem, haja vista ser, nesse momento, o conhecimento de um sentimento ainda não compreendido, mas que depois é revelado pelo narrador como amor. Um rio turvo e um sentimento ainda desconhecido e conflitante. Nesse contexto a natureza revela-se cúmplice do homem em seus próprios mistérios. O rio baldeia suas águas e, comungando com a ótica heracliana[38], nunca é o mesmo rio. Assim, Riobaldo, que também nunca se sabe, evidencia esse aspecto mutante, tanto na vida quanto na forma de ser e de se expressar.

Heráclito, no *Aforismo 49*, diz que*:* "Nós mesmos somos e não somos" (2010, p. 6). Assim como Heráclito, Riobaldo também evidencia a guerra dos opostos e, ao mesmo tempo, a necessidade de suas existências para discernimento humano das coisas objetivas e subjetivas, reais e abstratas, uma vez que os opostos estão na própria condição de existir, do universo e de tudo que nele há. Assim, o fluido do rio e do homem está em comum acordo na obra rosiana.

Quando Riobaldo assume a nova "personalidade" apresentada pelo novo nome, Urutu Branco, e a chefia dos jagunços, é rumo ao rio Urucuia e, depois, ao Paracatu que ele vai, para poder atravessar o Liso do Sussuarão, travessia que não fora completada por Medeiro Vaz.

[38] Filosofia do Devir e dos opostos, de Heráclito, constantes nos Aforismos. "Descemos e não descemos em um mesmo rio, nós mesmos somos e não somos" (Heráclito, aforismos, fragmento 49 in AIUB, **Revista Filosofia** 2010, p. 6)

Podemos observar que os itinerários do jagunço narrador estão sempre ligados aos rios e cada um desses rios tem uma representação para o jagunço como se, através deles pudesse traduzir seus vários sentimentos e os rios representassem as situações por ele vividas. Além do São Francisco, encontramos outros rios como Urucuia, Preto, Pardo, Cochá, Borá, Araçuaí, Verde Grande, Verde Pequeno, do Sono, Soninho, de-Janeiro entre outros.

No contexto cartográfico e histórico-sociocultural, se podem considerar muitos lugares citados por Riobaldo, assim como os rios e os Estados de MG, BA, PE e GO, como se o sertão fosse o núcleo, ou seja, o elo que liga todos eles: o coração e, assim, o rio São Francisco seria a aorta que corta o sertão de canto a canto e por onde passa o "sangue" (água) dos outros rios. Dessa forma, os rios são a própria representação da vida daqueles que habitam esses Estados e que pode ser "tirada" deles.

Os rios representam, na fala de Riobaldo, o contexto de vida, de realidade, de imaginação, de sonho, de amor, de medo, entre outros sentimentos. Os rios também simbolizam as várias culturas que se entrecruzam, as várias religiões que se interligam de alguma forma. Do mesmo modo, as concepções do narrador sobre a alma humana o levam a pensar sobre os rios em relação à pureza e impureza, metaforizando as religiões através deles.

As religiões são apresentadas pelo narrador com igual importância e respeito, como se cada uma delas fosse um caminho para o homem chegar em si mesmo. Do mesmo modo, as diferentes culturas representadas, entre outros modos, pela heterogeneidade dos nomes próprios, são partes de um mesmo mundo. Cada um dos rios citados pelo narrador são caminhos para chegar ao mar. Dessa forma, as religiões dão a possibilidade de purificação da alma, de autorreflexão, são diferentes formas de se chegar à alma humana "fundo sem fundo". Nesse contexto, assemelham-se aos rios uma vez que a água também possui, simbolicamente, a propriedade da puricicação e que, embora por direções diferentes, chegam sempre ao mar.

Em se tratando das mulheres que passaram pela vida do narrador, também as encontramos simbolizadas pelas águas, como é o caso de Otacília. Por vezes ela, assim como Diadorim, também vai ser comparada com o rio, só que, enquanto em algumas situações, Riobaldo mostra o mistério de Diadorim e a vê no Urucúia, ele também vê na personalidade do jagunço a determinação, a ansiedade pela vingança através do Rio Chico em suas águas nebulosas, turbulentas e suas correntezas. Ele vai associar Otacília, também, à beleza e a mansidão do Urucúia no sentido de que: "Otacília sendo forte como a paz, feito aqueles largos

remansos do Urucúia, mas que éreo de braveza. Ele está sempre longe. Sozinho." (GSV, 2006, p. 190)

Os rios assumem posições de agentes na vida do narrador. Cada rio, na sua especificidade, representa uma dimensão da alma de Riobaldo. As representações de alguns rios como o Rio das Velhas, de Janeiro, Urucúia, São Francisco, ultrapassam as fronteiras da fisiologia para acompanhar a vida do narrador, como ele mesmo expressa sobre o Urucúia: "Confusa é a vida da gente. Como esse meu Urucúia vai se levar ao mar. Rio meu de amor é esse Urucúia".(GSV, 2006, p. 58)

As batalhas dos jagunços se dão sempre às margens de um rio, o que nos faz perceber que o elemento água tem, na obra rosiana, uma representação de essência e o poder de absorção e diluição dos problemas. A fluidez da água está imanente a cada situação e à vida dos personagens.

Quando Riobaldo encontra o bando de Medeiro Vaz, o chefe está nas últimas e eles estão próximos do riacho Marcavão que, segundo Allan Viggiano (2007, p. 37), "provavelmente será algum riacho obscuro que deságua no rio do Sono". É como se o rio do Sono simbolizasse a morte de Medeiro Vaz. Partindo para a mitologia grega vemos que o rio com esse nome é aquele para onde são levados os mortos, é o rio da eternidade.

Em GSV o rio do Sono vai ser palco de momentos importantes e decisivos da narrativa riobaldiana. Entre outros fatores se podem ver a morte de Medeiro Vaz; a chegada cinematográfica de Zé Bebelo para auxiliar os jagunços na vingança pela morte de Joca Ramiro e, no final, a luta dos jagunços de Riobaldo contra os de Hermógenes às margens desse rio.

De acordo com Viggiano (2007, p. 39), o rio do Sono "nasce no sul do município de João Pinheiro, atravessa rumo ao norte todo esse município e vai desaguar no rio Paracatu, na divisa com Buritizeiro, próximo à localidade do Paredão, vilas que formam as gambiarras do combate final entre os dois bandos".

Enquanto o narrador vai revelando os rios, ele vai se revelando concomitantemente, como se fizesse a ligação física e subjetiva do homem com a natureza. O rio Urucúia é mostrado, muitas vezes, como um rio de amor, um rio de água especial e paisagens que remetem ao próprio narrador e aguçam sua sensibilidade. Ao mesmo tempo, a simbologia da

água também remete ao feminino, por isso, Riobaldo liga sempre a água à figura de Diadorim: “Diadorim era mulher como o sol não acende a água do Urucúia”. (GSV, 2006, p. 599). Ou seja, a mulher em Diadorim estava escondida, encoberta, sombreada. O narrador compara as águas sombrias do rio com o mistério que sempre cercou Diadorim. Nem as águas do rio nem a pessoa do amigo se deixava ver nitidamente.

Bachelard (2002, p. 21) diz que: “É necessário uma alma perturbada para realmente se deixar enganar pelas miragens do rio” e essa realidade está bem próxima do nosso protagonista. O Urucúia provoca o coração de Riobaldo e extrai da “bruteza” do jagunço a mais bela poesia: “[...] O chapadão do Urucúia, aonde tanto boi berra. Que eu recordava de ver o rio meu - beber em beira dele uma demão d’água... Ah, e essas estradas de chão branco que dão mais assunto que a luz das estrelas” (GSV, 2006, p. 447). Cada rio na obra se apresenta de forma a dar justificativa para o sentimento do narrador, como o rio das Velhas que, várias vezes, é apresentado como sinônimo de saudade: “E lá se dão os pássaros do rio das Velhas, da saudade”. (p. 588)

Bachelard (2002) observa, na representação das águas, as sensações de quem as contempla. As águas claras, por exemplo, sugestiona a sensibilidade. Apontamos para o “conjunto” formado pela luz solar, quente e radiante, mais a influência da água e a sensação térmica imaginada que induzem ao sentido da sensualidade. Esses aspectos comungam também com as ideias de Jean Chevalier (1997) para o qual a água pode representar quase tudo, a vida, a sexualidade, os sonhos, ou seja, tanto o concreto quanto o abstrato. Todos esses aspectos são observados no rio Chico, na travessia de Riobaldo e do menino, quando a sexualidade é “aguçada” pela primeira vez, mesmo que isso fique no plano subliminar. Também se podem ver tais aspectos em algumas cenas em que Riobaldo se refere a Diadorim de forma sensual e logo aparece a água: “[...] Dele eu ainda mais gostava. Então se deu que tínhamos esbarrado em frente da lagoa clara. Já era o do Chico. [...] (GSV, 2006, p. 305)

O Urucúia, por sua vez, pode revelar-se como a representação da melancolia e da dor do narrador. As águas escuras são as águas que, segundo Bachlard (2002,49), “vão absorver o sofrimento. [...] Nunca uma água escura se faz clara, acaba sempre no âmago de uma água triste e sombria, no âmago de uma água que transmite estranhos e fúnebres murmúrios”. Assim, as águas do Urucúia são, para o narrador, um modo de expressão do seu eu, uma vez que essa contemplação: “É, antes, uma perspectiva de aprofundamento para o mundo e para

nós mesmos". (BACHELARD, 2002, p, 53) Percebe-se que o Urucúia é a fusão de amor e sofrimento, sentimentos contrários que perturbam o narrador.

Bachelard, ao falar das "Águas compostas", assegura que a imaginação material une dois elementos: água e terra, água e fogo, fogo e terra, água e ar (brumas). Ao se unir ao fogo, por exemplo, a água une-se ao seu contrário. Assim, ele enfatiza:

> Se a mistura se operar entre duas matérias de tendência feminina como água e terra, pois bem! Uma delas se masculiniza ligeiramente para dominar sua parceira. Só sob essa condição a combinação é sólida e duradoura, só sob essa condição a combinação imaginária é uma imagem real. (2002, p. 100)

Ao apreciar as palavras de Bachelard, podemos observar a forte presença de Diadorim. Ela é água, mas também é terra, uma vez que o corpo é terra: "és pó e ao pó voltarás". Diadorim pode ser a fusão de água e terra, duas tendências femininas. Como água, que seria a ideia e a alma, ele se masculiniza para poder vencer a "delicadeza" da outra parte que é a terra (corpo feminino). A união de água e terra forma a massa que, na obra, pode ser o homem ou a mulher. Assim, Diadorim é a forma material que une os contrários e entre eles estão esses dois elementos.

Riobaldo, a cada momento, mostra uma situação e seu sentimento diante dela. Os rios sempre estão de acordo com suas impressões, a exemplo do Paracatu, rio mais afastado e até pouco divulgado pelo narrador:

> De todos, menos vi Diadorim ele era um em silêncios. Ao de que triste: e como eu podia levar em altos aquela tristeza? Aí __ eu quis: feito a correnteza. Daí, não quis. Desde que eu era chefe, assim eu via Diadorim de mim mais apartado. Quieto, muito quieto é que a gente chama o amor: como em quieto as coisas chamam a gente. E já se estava em frente do Paracatu __ que também recovava o pouco e escasso. (GSV, 2006, p. 464)

Percebe-se que o narrador se faz rio para se traduzir naquele momento. Pode-se ver que a correnteza simboliza o sentimento, o desejo e a paixão que são reprimidos de imediato. O narrador é chamado à razão e mostra a quietude e o afastamento de Diadorim ao tempo em que parece se dizer, e dizer o outro através do rio, que se mostra escasso, como se a água não tivesse força para a correnteza por estar em pouca quantidade.

Parece que, em muitos momentos, o narrador sonha acordado, ficam claros os devaneios que ele mesmo percebe: "Isso variou em meu pensamento inesperado de ligeiro supor que, a bem notado, nem foi um pensar. Arremedo de sonho." (GSV, 2006, p, 488)

Geralmente, esses pensamentos acompanham as figuras femininas, ora Diadorim, ora Otacília. Nas representações das águas, esses momentos sempre se fazem presentes: “Otacília _ me lembrei da luzinha de meio mel no derramar dos olhares dela [...] O corpo em lei dos seios e da cintura _ todo formoso [...] que a gente depois viajasse, viajasse e não faltava frescura d’água em nenhuma de todas as léguas do chapadão” (p, 488).

Mais uma vez a água se apresenta na condição de sensualidade e fundida com a terra (chapadas), mas também representa a fluidez do sonho, a efemeridade do pensamento do narrador. É uma água que encanta e que engana ao mesmo tempo. Por outro lado, Nhorinhá está sempre ligada ao aspecto material, concreto, da terra, do espaço. A rudez do sertão e a vida difícil dela se aproximam na fala do narrador:

> Em quinze léguas para uma banda. Era o São Josezinho da Serra, terra florescida, onde agora estava assistindo Nhorinhá, a filha de Ana Duzuza [...] Nhorinhá, namorã, que recebia todos, ficava lá, era bonita[...]. Então se ela não tinha valia, como é que era de tantos homens? (GSV, 2006, p. 519)

Apontamos para o fato de Nhorinhá ser a única mulher entre as três (Otacília, Diadorim e Nhorinhá) com quem Riobaldo teve um contato carnal, sexual, concretude essa que é vista através do elemento terra. Ao observar as palavras do narrador, sobre o fato de que ela era de todos, é possível perceber que Nhorinhá está ligada à condição da terra explorada, invadida, usada, assim como o sertão. Sobre esse mesmo lugar e nesse momento, Riobaldo diz: “Mas no vir de cimas desse morro, do tebá - quero dizer: morro dos ofícios” [...] (p, 519). Esse fato que nos leva a ver, novamente, a figura de Nhoriná no seu oficio de “servir” aos homens e nos remetemos à terra sertaneja que poderia servir ao sistema capitalista e aos poderes estatais.

Nhorinhá reflete a beleza e a sedução, é faceira, tem um encanto natural e está sempre próxima de uma representação do espaço-ambiente, é só observar o fato de que ela morava em um lugar que, segundo o narrador, era “terra florescida”, também a contrariedade no fim da fala dele “se ela não valia nada porque tantos homens?”. Isso nos leva a imaginar: se o sertão não valia nada, como pregavam os que o queriam, por que o interesse nele, por que as invasões e tentativas de tomada do espaço?

Dessa forma, os elementos água e terra representam o olhar do protagonista para o mundo em geral e para as pessoas com quem convivia, ou seja, a natureza externa, de alguma forma, sempre está ligada ao ser humano, sobretudo às mulheres que passaram pela vida de

Riobaldo e que permitiram, a ele, as suas próprias travessias pelas situações que envolviam cada uma delas. Travessias, essas, feitas objetiva e subjetivamente e que remetem à condição humana, por isso a ideia de que o sertão está em toda parte sempre se repete na obra: “Como é que o sertão vem e volta. Não adianta se dar as costas. Ele beira aqui e vai beirar em outros lugares tão distantes”. (GSV, 2006, p. 542)

A água acompanha a condição feminina também se adequando aos modos de visão do narrador: “Otacília - sol dos rios” (GSV, 2006, p, 545). Depois, remete à situação vivida com Diadorim e a forçada separação que, para ele, era necessária e certa: “Diadorim, ele ia para uma banda, eu ia para a outra, diferentes, que nem dois brejos dos Gerais sai uma vereda para o nascente e outra para o poente, riachinhos que se apartam de vez, mas correndo claramente na sombra de seus buritizais”. (p. 545) Aí também se vê a relação dos contrários, na dicotomia das veredas, de onde se ramificam riachos em diferentes direções e a relação, mais uma vez, com o humano.

Essa separação é dada como certa em virtude da não aceitação do sentimento, uma vez que Riobaldo ainda tinha Diadorim como homem: “De Diadorim eu gostava com um amor que era impossível”. (GSV, 2006, p. 545). Por outro lado, a imagem de Otacília, muitas vezes, é seguida da de Diadorim: “Agora minha alegria era mais minha, por outro destino Otacília ia ter boa guarda. E então, por uma vez eu peguei o pensamento em Diadorim. [...] Ele igual como sempre, como antes, no seco do inverno-de-frio”. (p. 572)

É como se o narrador quisesse colocar uma no lugar da outra, é como se ele quisesse que Diadorim estivesse no lugar de Otacília e vice-versa, para poder viver o amor. O eu narrador deixa-se revelar em desejos, agonias e, ao mesmo tempo, desilusão, sentimentos que são também simbolizados pela água: “A chuva, a água se lambia a brilhos, tão, tantos riachos abaixo, escorrendo no gibão de couro. Só esses pensamentos, sozinho eu senti. O sertão se abalava?” (GSV, 2006, p. 572).

Fica evidente a água ativa, movente, e esses riachos abaixo podem representar os devaneios momentâneos que se esvaem. O próprio narrador confessa: “sozinho eu senti”. O sertão também entra como a representação do eu, ou seja, o que se abala, que sofre suas “tempestades”, “inundações” e “desmoronamentos”. Nos seus devaneios, Riobaldo ainda tenta justificar a aproximação de Diadorim, tentando convencê-lo a ir morar com ele e

Otacília depois de casados. Nesse intento, o Urucúia entra como o guardador de segredos, um cúmplice e representante do amor entre ele e Diadorim:

> O Urucúia, perto da barra, também tem belas crôas de areia, e ilhas que forma com verdes árvores debruçadas. E ali se dão os pássaros: de todos os mesmo prazentes pássaros do rio das Velhas, da saudade. [...] E o Manoelzinho da Crôa , que pisa e se desempenha tão catita _ o Manoelzinho não é mesmo de todos o passarinho lindo de mais amor? (GSV, 2006, p. 588)

É como se Riobaldo estivesse oferendo um paraíso de amor escondido pelo Urucúia. A forma como ele mostra a ilha dá a entender um lugar de sossego e solidão e, junto, ele coloca os pássaros representantes do amor, usando a ideia que o próprio Diadorim havia passado para ele. Mais uma vez o devaneio se esvai: "Podia ser? Impossivelmente. Eu não tinha sido capaz de perguntar aqueles ensalmos a Diadorim." (p, 588)

As águas escuras e sombrias do Urucúia se fazem cúmplices da dor de Riobaldo quando, depois da luta com Hermógenes, ele não vê Diadorim e, intimamente, sabe da perda: "O senhor nonada conhece de mim; sabe muito ou pouco? O Urucúia é ázigo[39] [...]" (p. 595). O Urucuia ázigo seria a própria representação da veia sangrando, a de Diadorim pela faca de Hermógenes e a do coração de Riobaldo pela perda do seu amor. Esse eu, esse sofrimento ele também repassa através da imagem profunda, infinita do sertão: "O senhor vê aonde é o sertão? Beira dele, meio dele?... Tudo sai mesmo de escuros buracos" (GSV, 2006, p. 595).

Riobaldo vai descrevendo a cena da luta de Diadorim com Hermógenes e, ao mesmo tempo, interpretando seus sentimentos. Nesse momento, a água e seu contrário - a água que é Diadorim e o fogo que estaria representado pelo ódio que dá energia a ele; luta contra a outra representação do fogo, a demoníaca, que se realiza em Hermógenes: *O diabo na rua no meio do redemoinho*. Mas, no desfecho, vemos que Diadorim, na verdade, não era fogo, era água/terra feminina, e que sua porção água se deixou, como diria Bachalard (2002), masculinizar para poder lutar de igual para igual. Fica também a evidência da fêmea que é submetida ao fálico, ao gume da faca do macho Hermógenes.

Diadorim, enquanto fusão de água e terra, se condiciona ao masculino para vencer a luta, mas o seu corpo (terra) feminino não estava à "altura" da força do masculino. Dessa forma, é a própria representação da realidade patriarcal em que ela vivia e que se vê dentro e

[39] Diz-se da veia que estabelece comunicação entre duas veias cavas. (Dicionário online de português) disponível em: www.dicio.com.br/azigo/. Acesso em 03-09-2013.

fora do sertão, onde o feminino, ao subverter as leis de sua "condição", precisa ser destruído. Essas assertivas estão de acordo com Bachelard (2002, p. 9) ao dizer que: "A água é o elemento mais favorável para ilustrar o tema das combinações de poderes".

Podemos ver, ainda, essa terra (Diadorim) destruída pelo poder dominante (Hermógenes fogo), considerando que uma das conotações do fogo pode ser o fogo da ganância e do poder, que remete à realidade da terra-natureza, a terra sertaneja que não resistiria à "fúria" da ganância do poder capitalista e ao egocentrismo humano.

Por outro lado, vemos que a água é um elemento inteiro e líquido, mas tem suas formas diferentes e as transformações (vapor, gelo, entre outros); várias essências, cheiros, cores e gostos, no sentido de aceitar uma essência que lhe mude o gosto em determinadas situações. Porém, em todas elas, tem como principal característica a efemeridade do próprio estado de ser. Diadorim deixa-se revelar nas mesmas condições e proporções de transformação da água, tanto na sua travessia de vida quanto na vida de Riobaldo.

Nesse contexto, podemos dizer que: assim como o planeta Terra, o ser humano é 70% água e, em conformidade com essa perspectiva, a obra de Rosa, que é "o mundo", também nos mostra que a água está em todos os seres, e é como se fosse a vida, o sangue humano. Então, não é à toa que percebemos os rios que, assim como as veias que se encarregam da circulação do sangue no corpo, se encarregam da circulação da água no planeta.

É possível dizer que o sertão é a representação da terra, e o rio Chico, da aorta que recebe o sangue das outras veias e distribui pelo corpo (sertão). Nesse sentido, o Chico é, na realidade, encarregado de receber os outros rios e despejar no mar. Dessa forma, o movimento do sangue no corpo, que acolhe a infinitude da alma, é, também, o infinito movimento das águas que correm para o mar e esse, por sua vez, é acolhido pela terra. Águas que molham a terra e a penetram numa infinita troca, em que a água entra na terra e a terra a devolve em flora, como bem diz Guilherme Arantes: "Águas que movem moinhos/ São as mesmas águas/ Que encharcam o chão/ E sempre voltam humildes/ Pro fundo da terra.[40] As águas voltam para terra assim como todos os seres vivos.

No entanto, cada um pode fazer de si uma pessoa melhor e "navegar" em águas claras, como o fez Riobaldo ao atravessar o Rio Chico, uma vez que, de acordo com Bachelard

[40] Música Planeta água, de Guilherme Arantes, disponível em: http://letras.mus.br/guilherme-arantes/46315/, acesso em 09-2013.

(2002, p. 140), “Não se pode depositar um ideal de pureza em qualquer lugar ou matéria. Por mais poderosos que sejam os ritos de purificação, é normal que eles se dirijam a uma matéria capaz de simbolizá-los. A água clara é uma tentação constante para o simbolismo fácil da pureza”. É nesse sentido que os rios, na obra rosiana, também representam as religiões: “Aproveito de todas. Bebo água de todo rio...” (GSV, 1986, p.8), uma forma de purificação da alma humana.

Fica, mais uma vez, a evidência de que o mundo será aquilo que o homem fizer dele, será o que for o homem e a guerra dos contrários sempre existirá enquanto, na terra, existir o bem e o mal, o homem e a mulher, e tudo que existe, pois tudo que existe tem seu contrário, ou seja, toda imagem, situação, pessoa e coisa possui uma dualidade conforme a perspectiva que são vistas. Essa seria a eterna prosa do mundo.

3.5 GRANDE SERTÃO-HOMEM-ANIMAL

> Existe, sem dúvida, história muito antiga de amor e ódio entre o ser humano e o animal. Filhos do mesmo reino natural, são semelhantes e dessemelhantes. Se o animal não esquece nem renega nada de sua essência, em contrapartida o homem tenta sem cessar expulsar da memória sua natureza animal. (RONECKER, 1997)

A imaginação é algo natural e intrínseco à condição humana, e a relação do humano com a natureza é própria da sua condição de ser natural. No entanto, o humano, como ser dotado de potencialidades racionais, culturais e emocionais, usa esses atributos para estabelecer relações, comparações, deduções, analogias, críticas, que permitem a formação de raciocínios correlatos, propositivos e simbólicos e por conseguinte a leitura de mundo, que se pode fazer, consoante a mobilização de tais atributos no desenvolvimento da cognição humana.

Entre os elementos da natureza, o animal sempre esteve presente na vida humana de várias formas, no equilíbrio ambiental, como alimento, transporte, matéria-prima industrial, policiamento, cobaias de laboratório, no aumento da produção agrícola, auxiliar no combate aos distúrbios orgânicos e mentais dos seres humanos, “bichos de estimação”, símbolo de poder e status social, dentre tantas outras funções. Assim, a imagem do animal pode provocar diferentes sentimentos para cada pessoa. Também existem aqueles animais que, por motivos culturais, mantém uma imagem negativa ou positiva para determinados grupos sociais. O

animal pode influenciar nos costumes, nas religiões, no cotidiano e até na saúde das pessoas, sendo parte integrante e importante da vida humana. Nesse contexto, conforme nos informa Gilbert Durand (2002, p. 70), "O bestiário parece, portanto, solidamente instalado na língua, na mentalidade coletiva e na fantasia individual". Sendo assim, o animal é espontaneamente apresentado por nós e para nós de forma estereotipada e em uma condição estrutural de representação dual[41] (aceitação e negação), independente de classe, etnia, cor, gênero ou idade, como coloca Durand (2002, p. 69):

> De todas as imagens, com efeito, são as imagens animais as mais frequentes e comuns. Podemos dizer que nada nos é mais familiar, desde a infância, que as representações animais. [...] metade dos títulos de livros para crianças são sagrados ao animal. Nos sonhos de criança relatados por Piaget, numa trintena de observações mais ou menos nítidas, nove referem-se a sonhos de animais. [...] Do mesmo modo, verifica-se que existe toda uma mitologia fabulosa dos costumes animais que a observação direta apenas poderá contradizer. E, no entanto, a salamandra permanece, para a nossa imaginação, ligada ao fogo, a raposa â astúcia, a serpente continua a "picar" contra a opinião do biólogo, o pelicano abre o coração, a cigarra enternece-nos enquanto o gracioso ratinho repugna-nos. [...]

A literatura sempre refletiu os sentimentos, os aspectos sociais, históricos, culturais e psicológicos que cercam a vida humana, e o bestiário sempre esteve, de alguma forma, presente nesse contexto. Neste capítulo procuramos observar como o animal está representado na narrativa de *Grande sertão: veredas*, tanto no contexto analítico-argumentativo, para perscrutar empiricamente a relação do homem com o bicho na perspectiva ambiental; quanto na forma como a imagem do animal se apresenta diante dos olhos do narrador e dos demais personagens por ele apresentados, e as simbologias que podem fomentar através do discurso narrativo.

Para Durand (2002), o homem tem tendência para a animalização do pensamento e posiciona-se no lugar do animal, comparando-se a ele ou imitando-o. Não pretendemos a busca de aspectos psicanalíticos, mas observar como Riobaldo, protagonista e narrador da obra em questão, vê a figura do animal e como consegue apresentar para o leitor a relação

---

[41] Dualismo no sentido de que um animal que é aceito como sagrado numa cultura, pode ter outra representação em uma cultura diferente, como é o caso da vaca (sagrada em alguns países do Oriente, como é o caso da Índia e, no Ocidente, é um animal para produção de leite e de carne. Em outros casos, insetos que podem servir de alimento para uma cultura, pode ser visto com asco e receio por outra, a exemplo do escorpião e da barata, consumidos como petiscos na China e odiados em vários países do Ocidente. Da mesma forma, no imaginário a representação de um animal pode ser positiva para um determinado grupo cultural e negativa para outros. Segundo Jean-Paul Ronecker (1997, p. 112): "A perdiz, na Europa e na China, o seu canto era considerado apelo ao amor. Nas tradições populares cabilas era símbolo da graça e da beleza feminina, no entanto, para a tradição cristã, esse pássaro é símbolo de tentação e luxúria e de perdição, uma encarnação do demônio".

entre homem/animal, através dos personagens e dos componentes do bestiário que aparecem na obra.

Usando a cognição, a grande maioria dos humanos sempre considerou o animal como propriedade ou mercadoria e o privou da liberdade primeira que, segundo Jean-Paul Ronecker (1997), é a de existir como ser independente. Em tempos passados, especialmente no meio rural, o animal sempre ocupou lugar importante, mesmo que já fosse visto pelo homem como um ser de utilidade, como mostra Ronecker:

> [...] As relações homem/animal nunca foram simples. Às vezes se duvidaria que o homem fosse animal dotado de razão. Antigamente os laços entre homem e os animais domésticos tinham semelhanças com os que temos com os nossos animais familiares, principalmente com gatos e cães. Deve-se compreender que muitas vezes o homem considera o animal como um bem que existe para fornecer carne, lã, leite etc. Nessas condições, como admirar-se que a individualidade do animal não seja respeitada? O homem tem o deplorável costume de respeitar só o que lhe causa medo. Os animais "ferozes", por exemplo, sempre foram considerados como uma mistura de temor e ódio. (p. 24)

Percebemos que a narrativa de *Grande sertão: veredas* é recheada de simbologia de várias formas, e que o animal tem importante participação na obra. Além do pensamento e das ações do homem em relação ao bicho, também permeiam na obra muitas imagens simbólicas, envolvendo o animal, que são fomentadas pelo narrador em algumas situações. Riobaldo deixa a premissa de que o animal reflete o homem e vice-versa, corroborando com a fala de Ronecker (1997, p. 14) quando diz que: "O simbolismo animal reflete não os animais, mas a ideia que o homem tem deles e, talvez definitivamente, a ideia que tem de si próprio". Nesse sentido, pedimos de empréstimo as palavras de Eneida Maria de Souza (2011, p. 83) para enfatizar a nossa ideia sobre a forte relação de Guimarães Rosa com o 'mundo' animal:

> [...] As visitas do escritor ao zoológico, durante sua estadia em Hamburgo como vice-cônsul, entre 1938 e1942 e seu Diário de Guerra, ainda inédito, registram passagens relativas a atração de Rosa pela vida animal, assim como os desdobramentos que essa atração apresenta em sua obra. [...]

A autora mostra em obras como *Ave, Palavra, Diário de Guerra,* entre outras, o pensamento de Rosa sobre o animal, numa época em que a criação dos zoológicos ratificava a dominação humana sobre a natureza animal, quando revela que: "Diferente posição assumia o escritor diante da contemplação dessa cena," uma vez que, em muitas de suas obras, o escritor consegue mostrar o outro lado, ou seja, o lado do outro (vulnerável – animal). As palavras de

Souza se validam ao observamos alguns fragmentos de *Ave, Palavra* como ‘Zoo – Whipsnade Park, Londres’:

> O elefante desce, entre as pontas das presas, desenrodilhada e sobrolhosa, a tromba: que é a testa que vem ao chão. [...] E o coelhinho em pé, perplexo. Isto é, sentado. O coelho, sempre aprendiz de não-aventura e susto. [...] um coelho pula no ar – como a gente espira. E os olhinhos do esquilo pulam também. [...] A serpente é solipsista, escorreita perfeita, no sem murmúrio movimento, desendireitada, pronta: como a linha enfiada na agulha. [...] O macaco é um meninão – com algum senão. [...] (ROSA, 2009, p. 96-99).
>
> [...] A coruja não agoura, o que ela faz é saber os segredos da noite. Os corvos, tantamente cabeçudos, xingam o crasso amanhã com arregritos. Só o cintilante instante sem futuro nem passado: o beija flor. [...] (p. 254)

Aparece, nos fragmentos, um eu observador que admira e tenta traduzir a natureza, revelando as características dos animais de forma espontânea e com um toque de sutileza fenomenológica, pela forma como ele expressa a visão sobre aquilo que vê, ou seja, “o objeto imaginado é dado imediatamente no que é, enquanto o saber perceptivo se forma lentamente por aproximações sucessivas.” (DURAND, 2002, p. 22)

Percebe-se, portanto, que o bestiário sempre permeou o imaginário e influenciou bastante na vida social humana. Guimarães Rosa atribui qualidades humanas ao animal e dá a ele um lugar “especial”, uma vez que enfatiza a independência dele em relação ao humano. Em muitos episódios de *GSV*, a presença do animal é muito importante na trama, a exemplo do episódio da matança dos cavalos, na Fazenda dos Tucanos. Apesar de o episódio evidenciar uma batalha entre os ramiros e os Hermógenes, é a matança dos cavalos, ordenada por Hermógenes, que toma toda a cena pela forma como o narrador percebe e relata a ação inimiga.

Ao primeiro contato com a obra, o leitor já encontra uma situação envolvendo homem e animal. Nasce um bezerro e em seguida é morto pelo povo do lugar, povo este posto pelo próprio narrador como “prascóvio”, o que, de certa forma, mostra a discordância do narrador em relação às atitudes do povo do lugar, no entanto, vê-se também a passividade dele diante do caso: “Eu não quis avistar” (GSV, 2006, p. 07). Outros pontos são relevantes nessa situação: o bezerro é morto por ter nascido diferente, desse modo, ele rompe com a hegemônica concepção social de como deveria ser um bezerro, “normal”, evidenciando o preconceito e as atitudes humanas com relação às diferenças.

Por outro lado, percebe-se a presença do mito criado pelo imaginário social no fato de que o bezerro foi assemelhado ao demo só por ser diferente. É associado ao demo e ao homem ao mesmo tempo: "Cara de gente, cara de cão: determinaram – era o demo" (GSV, 2006, p. 7). Esse aspecto mostra a fusão homem/animal e coloca o homem em condição, até certo ponto, pior que a do animal, uma vez que o animal era comparado à gente à medida que "era o demo". É como se o humano estivesse em situação igualitária ao demo. É possível subentender, a partir dessas premissas, que a morte, ou seja, a destruição do bezerro sustenta o que nos é passado milenarmente entre as gerações, no que se refere à hegemonia social: qualquer ente que vá de encontro aos preceitos socioculturais, tidos como "certos", deve ser retirado imediatamente do convívio para não "sujar" ou comprometer a imagem da família, da sociedade ou do grupo cultural. Na mitologia grega o deus Hefesto é um exemplo da massificação desses modelos sociais, de vez que foi rejeitado pela família por ter nascido manco.

Ainda no início da narração da obra rosiana, os cães são citados como os que alertam sobre a violência entre os homens, com capacidade de reconhecer o tiro de uma arma de fogo que, segundo o narrador, pode ser de verdade ou não: "Quando é tiro de verdade, primeiro a cachorrada pega a latir, instantaneamente – depois então se vai ver se deu mortos" (p, 7). Fica claro, aí, que os tiros trocados pelos homens e que os matam, são tiros de verdade. Já o tiro que matou o bezerro é apenas um tiro: "Nonada. Tiros que o senhor ouviu foram de briga de homem não [...] (p, 7).

Subliminarmente observa-se que, sendo o cachorro e o bezerro semelhantes enquanto animais, evidencia-se a "alienação" do cão pelo fato de não "denunciar" o tiro que matou o bezerro, fato que revela, também, as atitudes humanas em relação aos seus semelhantes. Esse contexto remete à mesma "topoalienação[42]" de Riobaldo, ao se recusar a tomar conhecimento sobre a morte do bezerro, mesmo tendo emprestado a arma que o matou. Esses aspectos evidenciam, logo na entrada da obra, a dualidade do narrador, a sua natureza de ser e não-ser que se funde com a dualidade do espaço sertanejo.

Riobaldo inicia a narrativa dizendo "nonada", palavra que pode significar "não é nada", deixando, já evidente, a desimportância do caso do bezerro. Ele diz para seu interlocutor que não é tiro de verdade, dessa forma, ele desdiz uma realidade, assim como as pessoas que não conhecem o sertão, são levadas a perceber apenas o que é passado, ou seja,

[42] Topo (lugar) alienação (desconhecimento) Riobaldo faz parte do espaço, mas se recusa a participar dos eventos que o formam, embora saiba do que se trata não se envolve.

faz uma leitura sobre uma determinada situação sem conhecer com profundidade tudo que rodeia ou embasa tal situação. Muitas vezes, aqueles que detêm o poder forjam discursos e até fatos conforme manipulações interessadas e endereçadas para que as pessoas acreditem no que está vendo ou ouvindo, daí as muitas "dizibilidades" sobre um sertão inexistente e a criação do mito, sobre o espaço sertanejo, inventada e aceita pela massa durante tanto tempo.

Cada povo tem sua cultura, costumes, crenças e modos de acreditar. O sertão não foge a essa perspectiva. Assim, Riobaldo vai mostrando para o seu interlocutor as especificidades e as situações presenciadas pelo visitante ou, de alguma forma, por ele sabidas. O animal vai ser colocado várias vezes no contexto místico e, à medida que Riobaldo vai contando os causos ocorridos pelo sertão, ele alude à história de Jisé Simplício, dono de uma besta que o rejeitou a montaria por perceber, nele, a presença do capeta. O fato de o animal ser arredio, talvez até pelo tratamento que lhe fora dado, leva à criação de mitos pelo imaginário popular e à condição metafísica das situações, fato observado pelo próprio Riobaldo: "Apre, por isso dizem também que a besta pra ele rupêia, nega de banda, não deixando, quando ele quer amontar... Superstição" (GSV, 2006, p. 8).

Muitas são as alusões, citações e comparações feitas pelo narrador à luz dos comportamentos animais. Em determinadas ocasiões, mostra a experiência humana comparada ao faro e à sabedoria do cão: "Eu quase nada sei. Mas desconfio de muita coisa. O senhor concedendo, eu digo: pra pensar longe, sou um cão mestre – o senhor solta em minha frente uma ideia ligeira e eu rastreio essa por fundo de todos os matos, amém! (GSV, 2006, p. 15).

Há uma comparação da perspicácia humana de perceber, de deduzir, de estabelecer relações de causa e efeito intuitivamente, guardadas as diferenças, à eficácia do faro canino. Tanto o humano quanto o cachorro, especialmente os mais velhos, unem experiência e esperteza. Observa-se aí a quebra da fronteira entre homem e bicho. Riobaldo parece trocar as diferenças pelas semelhanças entre homem e animal, usando o aspecto positivo, e revela, até certo ponto, a antropomorfização do animal.

O homem sempre foi um observador da natureza e, com ela, aprendeu e aprende muito do que põe em prática. Essas observações sempre ajudaram à sobrevivência humana no espaço ambiente, por observar o comportamento dos bichos em certas situações. Um exemplo disto é o uso das ervas para a cura de mal-estar e outras doenças, que os animais naturalmente já faziam. Nessa perspectiva, Riobaldo, nas suas contações para o homem da cidade, deixa

claro esse entendimento humano do comportamento animal, ao contar que um dia, em um tiroteio no meio do mato, ele foi ferido e quase morto, perde o cavalo e tenta se esconder e só lhe resta o vago do chão, coberto de mato, onde não poderia ser visto. Ele, então, toma o lugar de um papa-mel:

> [...] Pousei no capim do fundo ... e um bicho escuro deu um repulão, com um espirro, também doido de susto: que era um papa-mel, que eu vislumbrei; para fugir, esse estar somente. Maior sendo eu, me molhou meu cansaço; espichei tudo. E um pedacinho de pensamento: se aquele bicho irara tinha jazido lá, então ali não tinha cobra. Tomei o lugar dele. Existia cobra nenhuma. (GSV, 2006, p. 20)

O papa-mel foi pego de surpresa ao assistir a invasão de seu lugar, pouco podendo fazer para defender-se daquela situação. Além disso, o Papa Mel "empresta" para Riobaldo sua capacidade perceptiva dos perigos do seu mundo (mundo animal), e Riobaldo, por sua vez, fez a leitura do comportamento do bicho em relação ao espaço ambiente, leitura possibilitada pela experiência dentro do espaço vivido. Fica evidente a afinidade do jagunço com o contexto sertanejo. Em outras falas, Riobaldo deixa revelar-se essa afinidade com o espaço ambiente pelo perfil dos representantes da natureza externa: "[...] 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" (p. 28). O jagunço expressa todo seu prazer em relação ao lugar, ou seja, a sua *topofilia*, mostrando a "vizinhança":

> E tinha o Xenxém, que titinpiava de manhã no revorêdo, o saci-do-brejo, a doidinha, gangorrinha, o tempo-quente, a rola-vaqueira e o bem-ti-vi [...], e araras enrouquecidas. Bom era ouvir o môm das vacas devendo seu leite. Mas, passarinho de bilo no desvéu da madrugada, para toda tristeza que o pensamento da gente quer, ele repergunta e finge resposta. (GSV, 2006, p. 28)

O narrador continua sua história, mostrando que o homem se guia no espaço-tempo, lendo os fenômenos naturais. A chegada ou saída de alguns pássaros podem anunciar chuva ou seca. Assim, homem e natureza externa assumem um estado de completude, como mostra a fala do narrador: "Tal, de tarde, o bento-vieira tresvoava, em vai sobre vem sob, rebicando de voo todo bichozinho de finas asas; pássaro esperto. Ia chover mais em mais. Tardinha que enche as árvores de cigarras – então, então não chove." (GSV, 2006, p. 28)

Em muitos momentos da narração de Riobaldo, percebe-se uma fusão entre homem e bicho, de modo que a zoomorfização humana se evidencia, a exemplo do momento em que os

homens, em bando, assim como os lobos, correm atrás da presa, eles corriam para segurar um boi e comê-lo: "[...] De repente, passaram, aos galopes e gritos, uns companheiros, que tocavam um boi preto que iam sangrar e carnear em beira d'água [...]" (p. 33). Vemos, nessa passagem, o sutil propósito do narrador em enfatizar a cor do boi; fato que não deixa passar em brancas nuvens a condição do negro no Brasil e a perseguição aos escravos fugidos em tempos anteriores. Os negros, ao serem pegos, eram arrastados em pé, puxados por animais, muitas vezes para serem surrados, chegando até a morrer.

Nesse contexto, Rosa parece querer mostrar que o tratamento dado ao humano e ao animal, em termos de crueldade, era semelhante, fato que remete a ideia de Garrard (2006), ao se referir aos argumentos de Singer, sobre essa questão, com a seguinte observação:

> Singer Pautou-se por argumentos inicialmente expostos pelo filósofo utilitarista Jeremy Bentham (1748-1832), que sugeriu que a crueldade com os animais era análoga à escravidão, e afirmou que a capacidade de sentir dor, e não o poder da razão, habitava os seres à consideração moral. Singer deu rótulo de "especismo" ao preconceito irracional que Bentham identificou como a base do nosso tratamento diferenciado de animais e seres humanos. Assim como as mulheres ou os africanos, digamos, têm sido maltratados com base em diferenças fisiológicas moralmente irrelevantes, também os animais sofrem, por estarem do lado errado de uma linha [supostamente] inultrapassável que separa os seres importantes dos que não têm importância. (2006, p. 192)

Assim como diz o narrador: "ser e não ser", Rosa "diz e não diz", ou seja, diz de forma genial e espontânea e com uma leveza que só os olhos mais atentos captam as pistas, aparentemente insignificantes, deixadas ao longo da narração. Na cena da caça ao touro, descrita por Riobaldo de forma lúdica e até despretensiosa, fica evidente mais uma crítica ao poder coronelista, nos rincões do Brasil. Ele assemelha a condição do negro fugitivo, perseguido e castigado, ao boi, e não deixa de aludir à condição dos jagunços, que também eram perseguidos e caçados para desocuparem o sertão. O autor usa, para esta feita, a condição do boi naquela situação, deixando assim, homem e animal em isonomia, ou seja, na mesma condição. Destacamos, igualmente, a passagem pelo Sussuarão quando o narrador, aludindo à sede que consumia todos, percebe no comportamento dos cavalos, atitudes de comunicação e enfatiza, mais uma vez, a igual condição entre homem e animal:

> [...] A debeber os cavalos em cocho, armado de couro, e dosar a meio, eles esticando os pescoços para pedir, eles olhavam como para seus cascos, mostrando tudo que cangavam de esforço, e cada restar de bebida carecia de ser poupado. [...] Os cavalos gemiam descrença. (GSV, 2006, p. 51)

Nesse caso, a percepção do narrador sobre a situação dos cavalos faz com que ele entrelace novamente os dois mundos (humano e animal), mostrando que, naquela situação, eles tinham o mesmo grau de importância e estavam condenados pela "crueldade" do sol: "eu estava no velho inferno" (p. 53). É possível perceber, na obra, mais de um inferno, um diurno e outro noturno, um de luz e outro de sombras. Um que queima pelo calor do sol e outro que castiga pela situação em que se encontram algumas pessoas e alguns lugares sombrios e temerosos como as Veredas Mortas e o Sucruiú. Observa-se também o conflito (inferno) interior de Riobaldo, que se achava condenado por amar alguém do mesmo sexo.

Na primeira passagem pelo Sussuarão mostra-se um contexto em que todos estão em igual condição. Apesar de os jagunços se distinguirem pela hierarquia de poder, supostamente estruturada pelo bando, naquele momento, homem e animal tentavam apenas sobreviver, daí a prática do canibalismo[43], o que deixa claro o grau de consciência entre homem e bicho naquele momento. Por outro lado, novamente a situação do negro vem à tona, e o princípio da "igualdade", quando se trata de utilitarismo. Os jagunços "comem" um menino negro e a mãe chora o filho, mas leva os brancos (jagunços) até o mandiocal, para que eles se alimentem. Há, nessa passagem, uma simbologia antropofágica, considerando que os brancos se 'alimentavam' à custa da vida, dos maus tratos das "carnes" do negro. Essa situação também leva a perceber a condição "cativa", especialmente da mulher que, com raras exceções, tinha os filhos arrancados dos braços para que seu leite alimentasse os filhos dos patrões e, muitas vezes, elas perdiam os filhos pela falta do leite, mas criavam e davam seu leite para as crianças dos seus senhores.

Rosa mostra que esta face da História é também um tipo de canibalismo, de forma indireta. O fato do engano cometido pelos jagunços, de confundir o menino com um macaco, pode ser uma evidência do preconceito e da forma como eram vistos os negros e os filhos deles. Como os humanos eram prioridade em detrimento dos animais, e sendo o negro animal, logo, o negro teria o mesmo tratamento. Dessa forma, o autor evidencia o canibalismo também, pelo abuso de poder dos senhores em relação a todos aqueles que os servem, independente da cor.

Para Esther Maciel, em *O animal escrito* (2008), no século XVIII surge uma visão mais naturalista do animal em virtude do avanço da ciência, mas, mesmo assim, a produção

[43] Momento em que os jagunços matam e comem um humano porque confundem-no com um macaco. Essa passagem mostra também algo comum à obra rosiana, a condição de miserabilidade e o flagelo que muitos vivem de um "lado" da sociedade que é ingnorado pelos os que vivem do outro "lado".

simbólica sobre esses seres só se fortaleceu. Maciel observa que a zoologia moderna ainda mantém a perspectiva de tirar do mundo animal aprendizados para a humanidade. Segundo a autora, muitos escritores modernos colocam em suas obras, o animal sobre tal prisma e, entre eles, está Guimarães Rosa, especialmente a série 'Zoo' e 'Aquário' da miscelânea *Ave, Palvra*.

A representação animal pode ser feita de formas diversas, através do zoomorfismo – quando o homem se comporta semelhante ao animal e é apresentado como tal; antropomorfismo – quando dar-se ao animal características e comportamentos humanos, tentando humanizá-lo; e teriomorfismo, segundo Garrard (2006), é quando atribuem-se, ao humano, características animais ou quando comparamos o humano ao animal no sentido de depreciar o primeiro, de estereotipá-lo, como quando "os nazistas retratavam os judeus como ratos" (GARRARD, 2006, p. 199). Vemos, então, que antropomorfismo e teriomorfismo têm sentidos diferentes.

Ao longo da narrativa de GSV, é possível deduzir que os pássaros presentes na obra representam o contexto positivo e agradável; são aludidos sempre que o narrador expressa a saudade de um determinado lugar, quando Diadorim está presente no contexto discursivo ou quando quer que o leitor perceba a beleza do momento e dos lugares. Nesse aspecto, os pássaros, assim como a vegetação de alguns espaços, fazem parte da paisagem e da essência, como se fossem a vida de alguns lugares: "[...] Voltar para trás, para as boas serras! Eu via, queria ver, antes de dar a casca, um pássaro voando sem movimento, o chão fresco remexido pelas fossuras duma anta, o cabecear das árvores, o riso do ar e o fogo feito duma arara. [...] Diadorim não se apartou do meu lado [...]" (GSV, 2006, p. 52).

Vemos uma natureza viva, autônoma e movimentante, responsável pelos momentos de alegria na vida do humano. A forma como o narrador personifica os elementos naturais remete à percepção fenomenológica, ele fala com deslumbramento e sua forma de expressão sobre os aspectos naturais são comparados às atitudes humanas, justamente para se fazer entender, para poder expressar o que e como os seus olhos viam aquele contexto de natureza: "o cabecear das árvores, o riso do ar e o fogo feito duma arara". O narrador consegue nos fazer imaginar o movimento da arara vermelha assemelhando-se a labareda do fogo. É importante observar que, entre os Maias, "a arara era símbolo do fogo e da energia solar" (RONRCKER, 1997, p. 99). Em GSV, apresenta-se, através dos pássaros, o movimento e a vivacidade da natureza, duma natureza autônoma: "Aqueles pássaros faziam arejo. Gritavam

contra a gente" [...] (p. 52). É como se o humano fosse o invasor de espaço reservado, particular, próprio, e os pássaros reclamassem isso.

Ermelinda Ferreira (2005) vê muitas das representações dos animais, na literatura, como metáfora animal, em que se percebe o animal como símbolo dos comportamentos humanos. Essa perspectiva possibilita a construção de sentido nas atitudes humanas através dos animais, como se o animal fosse a transfiguração do humano ou representasse, de alguma forma, o sentimento do homem. No entanto, a racionalidade com que muitas vezes se apresenta o animal, mostra o distanciamento cada vez maior entre homem e bicho, mas, ao mesmo tempo, mostra uma aproximação pelas semelhanças comportamentais. Essas diferenças, em virtude do inteligível humano, poderiam, ao afastar homem e bicho, unir homem e homem, mas isto não acontece, porque não há um olhar ético ao próximo, o que faz o humano ser visto simetricamente ao animal e tratado como tal. Esse paradoxo se aproxima das palavras de Ferreira (2005, p. 125) quando diz que:

> É importante observar que, ao contrário de favorecer o sentimento de unidade entre os seres humanos, o sectarismo homem/animal acaba contribuindo para novos sectarismos homem a homem, quando, por razões políticas, econômicas, religiosas, étnicas, culturais ou outras não interessa a determinado grupo humano considerar como tal outro grupo humano que não corresponda às definições da máquina antropológica.

Nas narrativas do Guimarães Rosa, especialmente em *Grande sertão: veredas*, percebemos dois lados das situações. Tanto se vê o animal tratado pelo homem como objeto de utilidade, como foi apresentado anteriormente, através da caça ao boi, e a comparação entre homem e bicho; como se vê também, que o animal traz a simbologia da representação dos sentimentos, dos contextos sociais e das situações vividas pelos jagunços. O animal vai ser visto, tanto no contexto em que pode está representado no imaginário, como na visão autônoma do próprio narrador e dos outros personagens.

Depois da morte de Medeiro Vaz, os jagunços entoam uma cantiga de viola em que se percebe o boi mocangueiro numa comparação com o chefe valente, corajoso e forte como o boi: "Meu boi mocangueiro /árvore para te apresilhar?/ Palmeira que não debruça:/ Buriti sem entortar" (GSV, 2006, p. 80). É como se não fosse, a morte, inexorável e poderosa o suficiente, para levar um destemido e forte homem. Nesse momento, é como se os animais respondessem ou se solidarizassem com a dor dos jagunços: "Os sapos gritavam latejado. O

sapo-cachorro arranhou seu rouco. Alguma anta assoviava, assovio mais fino que o relincho-rincho dum poldrinho" (GSV, 2006, p. 80).

Observa-se a leitura da linguagem da natureza, feita pelo narrador e, ao mesmo tempo, a insinuação de um sentimento que parece ser mútuo entre homem e animal. Fica clara a ligação da vida da natureza externa com a humana. Nesse contexto, fica clara a independência dos animais em relação ao homem. Esse aspecto se evidencia na fala de Riobaldo ao reconhecer que o humano, muitas vezes, imita os bichos na sua sabedoria natural: "Qual é o caminho certo da gente? Nem pra frente nem pra trás: só para cima. Ou parar curto, quieto. Feito os bichos fazem. Os bichos estão só é muito esperando" (GSV, 2006, p. 94).

É interessante o modo como o homem vai se comunicando com a natureza externa durante a narração. Os jagunços do bando de Riobaldo saem para procurar melhor lugar e maneira de atacar os hermôgenes, e o lugar do descanso é à beira do rio Soninho. O rio, nesse contexto, vai expressar um descanso curto, vigilante, um soninho, ou seja, não se pode dormir profundamente nem por muito tempo, tal qual o nome diminuído do rio. Os jagunços devem estar sempre em vigília e posição de ataque. É como se fosse um fingimento de sono dos jagunços, na verdade, uma tocaia para os inimigos.

O protagonista vai, a cada momento, colocando a sua história e dando a ela imagens, consistência, vida e movimento, através da natureza. Os animais são, por muitas vezes, convocados a essa perspectiva. Riobaldo reencontra o Menino, agora Reinaldo e, assim como fez na primeira vez, Reinaldo mostra para Riobaldo aspectos, lados e elementos "desconhecidos", em um mundo já conhecido ou, pelo menos, pensadamente conhecido.

O primeiro amanhecer de Riobaldo, ao lado de Reinaldo, já espalha, aos olhos do narrador, um mundo mais bonito: "O rio, objeto assim a gente observou, com uma brôa de areia amarela, e uma praia larga: manhagando" [...] (GSV, 2006, p. 142). Nesse momento, os pássaros são 'apresentados' para Riobaldo, especialmente o Manuelzinho-da-crôa. A epifania do narrador é evidente, pois os pássaros são vistos com outros olhos, como se Riobaldo os estivesse vendo pela primeira vez. O que ele pensava ser elemento de apropriação do humano revela-se como fator essencial para a beleza do mundo: "Até aquela ocasião, eu nunca tinha ouvido dizer de se parar apreciando, por prazer de enfeite a vida mera deles pássaros. [...] Aquilo era para se pegar espingarda e caçar". (p. 143)

O manuelzinho-da-crôa sempre aparece acasalado, fato que chama atenção por ser, ele, o pássaro preferido de Reinaldo, como se o animal representasse um desejo contido do personagem. O momento de observação dos manuelzinhos-da-crôa, pelos personagens, é de deslumbramento, descoberta de uma vida "social" e "familiar" dos pássaros, que se destoa da vida solitária e tumultuada dos jagunços, além de ser uma revelação poética na obra:

> Era o manuelzinho-da-crôa, sempre em casal, indo por cima da areia lisa, eles altas perninhas vermelhas, esteiadas muito atrás traseiras, desempinadinhos, peitudos, escrupulosos, catando suas coisinhas para comer. Machozinho e fêmea – às vezes davam beijos de biquinquim – a galinhoagem deles. (GSV, 2006, p. 143)

Há a presença de um mundo que vive, que se movimenta (mundo animal) e contribui com o outro mundo (dos humanos), mesmo que os olhos do homem nem sempre o vejam. São seres que, independentemente do mundo social criado pelo homem, o discurso do narrador nos leva a vê-los, até certo ponto, como sujeitos do seu próprio mundo. Até que o homem, pela pretensão do poder e da "glória", desterritorializa esses seres de seus espaços. Rosa mostra isso, remetendo ao espaço sertão, que sempre foi alvo de invasão e exploração e seus elementos nativos, homens e bichos, desterritorializados e destruídos em prol dos interesses capitalistas. Nesse contexto, é importante ver o que diz Patrícia Carmello (2013, p. 73):

> Ora, em plenos anos cinquenta – marcados pelo projeto desenvolvimentista da era Juscelino Kubitscheck, pelo lema *cinquenta anos em cinco*, encontrou seu clímax na construção de Brasília, pelo intenso crescimento das cidades – é curioso como olhar do artista se volta para os esquecidos da história; e quem seriam eles? Toda sua obra é construída por personagens rurais, de um Brasil interior e arcaico, habitantes de pequenos vilarejos, fazendas, taperas isoladas no meio do mato ou ribeirinhas. São loucos como em *Sorôco, sua mãe, sua filha*, estranhos como em *A Menina de Lá* e mais uma série de peões mestiços, jagunços, bandidos, prostitutas; em poucas palavras, são figuras do desterro e do desamparo. [...] São representantes dos que ficaram mantidos à margem da história e que o GSV reúne num universo único, como restos, resíduos a quem o Brasil modernizado não concedeu lugar apropriado, transformados, agora, na ficção, em protagonistas principais da outra história. Inúmeras passagens dão nota do olhar sensível do narrador diante do "*estatuto de misérias e enfermidades*" , não apenas da vida jagunça, mas dos sertanejos tão sofridos que vão sendo encontrados pelo caminho do bando.

As palavras de Carmello remetem ao povoado Sucruiú, nomeado de inferno pelo narrador, em virtude da miserabilidade dos habitantes. Já a passagem anterior, sobre os pássaros, mostra, não só a sensibilidade do autor em relação a natureza da qual o homem prefere se ver externamente: "É preciso olhar para esses com um todo carinho" [...] (GSV,

2006, p. 143); como mostra também o profundo conhecimento do autor dos elementos da natureza, no caso, os pássaros dos quais ele relata os nomes: “o jaburu; o papo-verde; o pato-preto-topetudo; marrequinhos dançantes; mergulhão” [...]; sobretudo o Manuelzinho-da-crôa ao qual descreve fisicamente e do qual mostra a vivência, fazendo-nos observar que o animal, em suas diferenças, se assemelham as diferentes culturas, ou seja, diferentes modos de viver, assim como os homens, e devem ser respeitados por isso.

John Maxwell Coetzee, em *A vida dos animais* (2002), observa que os homens, assim como os animais, agem e reagem conforme suas estruturas mentais. Portanto, os animais não entendem o que é e para que serve a ecologia, mas aprendem, desde que nascem, a lutar pela vida. Para o autor, nós é que somos gerentes da ecologia, e como tal, devemos ter a consciência de saber como devemos agir em relação aos animais. Assim, Coetzee metaforiza essa relação da seguinte forma: “[...] Nós gerentes entendemos a dança maior, portanto podemos decidir quantas trutas podem ser pescadas ou quantos jaguares devem ser enjaulados sem afetar a estabilidade da dança [...]” (2002, p. 65). Esse contexto mostra certa ironia, uma vez que o autor, até certo ponto, recrimina essa falsa ecologia que permite vida a uns enquanto mata outros.

Dessa forma, Coetzee procura mostrar que a literatura é uma forma de nos fazer ver, não só o universo animal, como também nos colocar no lugar do outro: “[...] Os escritores nos ensinam mais do que sabem. Ao encarnar o jaguar, Hughes nos mostra que nós também podemos encarnar em animais, pelo processo chamado de invenção poética, que mistura alento e sentido de uma forma que ninguém jamais explicou, nem explicará” [...] (2002, p. 63). As palavras de Coetzee lembram as descrições que Riobaldo, narrador de GSV, faz de muitos animais, seja pela forma como ele os apresenta no decorrer das ações na obra, seja pela linguagem poética e presença da fenomenologia no seu discurso, uma vez que, de acordo com Durand (2006, p. 22), [...] “A primeira característica da imagem que a descrição fenomenológica revela é que ela é uma consciência e, portanto, como qualquer consciência, é antes de tudo transcendente”.

Por vários momentos, Riobaldo compara as atitudes humanas aos costumes animais. Quando Diadorim some durante alguns dias, com a desculpa de curar um ferimento, o narrador o compara ao animal que se isola ao sentir que está prestes a morrer ou quando está ferido. Depois ele compara a vaidade de Adílcio a de um pavão. Em seguida ele bebe com a boca dentro d’água e se compara ao cachorro e ao cavalo. No julgamento de Zé Bebelo, ele

compara a inquietude do julgado ao pica-pau: “Zé Bebelo debicou, esticando o pescoço e batendo com a cabeça para adiante, diversas vezes, feito pica-pau em seu ofício de árvore” (GSV, 2006, p. 263). Medeiro Vaz é comparado ao touro mais de uma vez, inclusive ao morrer: “Medeiro Vaz morreu em pedra, como um touro sozinho berra feio: conforme já comparei uma vez: touro preto todo urrando no meio da tempestade” (p. 310).

É perceptível que o autor de GSV parece nos apontar um mundo natural dinâmico, mas que pode ser substituído por outro artificializado, conforme os interesses humanos envoltos nas contradições das relações capitalistas. O processo de desenvolvimento tecnológico dá comodidade e riqueza, mas afasta homem e natureza com o perigo de que o homem aprofunde o processo de objetificação do animal, maximizando a sua utilização, tal qual uma engrenagem.

Percebemos que Rosa já chamava atenção para o ‘desaparecimento’ do animal e para o momento em que os humanos, encantados pela tecnologia, sejam levados, como afirma Dominique Lestel (2011, p. 19), “[...] Não só a não serem capazes de distinguir os animais de artefatos, mas também a, sinceramente, preferirem estes em detrimento daqueles [...]”. Essa predição, de fato já vem ocorrendo, haja vista o processo sistemático de abandono de asininos (burros, jegues e mulas), principalmente nos espaços rurais do Nordeste do Brasil. Esses animais são encontrados frequentemente vagando e sem rumo. Note-se que as funções que eram executadas por eles, principalmente a de transporte, foram sendo substituídas pelos caminhões, carros e motocicletas.

Dominique Lestel, em L’*Animal singulier* (2004), discute a relação Homem/animal na contemporaneidade e observa que essa questão deve ser revista, para que não continuemos a ver o animal pelo olhar positivista. Para o estudioso, os animais participam de grupos ou comunidades híbridas e de diferentes forma e modos de ser e de agir. Assim, enquanto os animais nascem em grupos de diferentes espécies que os caracterizam e os singularizam; os humanos têm uma identidade cultural que lhe permite ser e agir diferentemente uns dos outros. Por outro lado, a capacidade inteligível dá, ao humano, uma singularidade perante aos outros seres. Lestel defende que se deve estudar a sociedade humana e a sociedade animal independente uma da outra, porque são comunidades intrinsecamente diferentes. Para ele, os animais são sujeitos autônomos que se assemelham, em alguns aspectos, aos humanos, daí a comparação entre eles.

Riobaldo, em GSV, apresenta os animais, em muitos momentos, humanizados, como se chamasse atenção do humano para sua aproximação com eles, corroborando a ideia de Seligmann-Silva (2011 p. 40) quando faz o seguinte comentário sobre a obra de Pierre Bayle: "Quando Bayle humaniza os animais, ele está indicando também que temos uma obrigação moral de nos identificarmos empaticamente com eles." Seligmann-Silva fala da pouca visão do homem moderno, que já não mais permite diferenciar o "mundo das coisas e o da vida". Percebemos que Rosa, de alguma forma, fomenta essa questão, ao perceber o contexto de crescimento industrial do Brasil de sua época, que já vinha apresentando efeitos deletérios sobre a relação sociedade-natureza, a exemplo das cidades do Rio de Janeiro e São Paulo, que já apresentavam regiões insalubres nas zonas recentemente urbanizadas daquelas cidades.

Esses aspectos retomam, até certo ponto, o pensamento cartesiano, de coisificação da natureza e do homem, uma vez que, como afirma Seligmann-Silva (2011, p. 41) "Descartes diferencia humanos e animais, na medida em que estes últimos não teriam linguagem ou razão. Assim, [no contexto contemporâneo], os animais estariam mais próximos das máquinas." [44]

Na narrativa de Riobaldo, o episódio da Fazenda dos Tucanos é, sem dúvida, um dos momentos mais importantes da obra, tanto no que concerne à cronologia da narrativa (primeira batalha contra os hermógenes), quanto pela simbologia que exerce na obra, e é nesse episódio que vemos uma das maiores expressões da assimetria da relação homem/animal, a matança dos cavalos. esse contexto mostra um misto de objetividade e subjetividade, estando a primeira representada pela a ação humana contra o animal e a segunda naquilo que fomenta o discurso do narrador, como observa Arturo Gouveia (2010, p. 12): "esse episódio pode ser lido de muitas formas, desde a exploração do significado dos cavalos para os jagunços (do ponto de vista pragmático simbólico) até o exame de um arquétipo mitológiconessa cena: o surto de loucura de Ajax, trabalhado na bela tragédia de Sófocles."

O tucano é uma ave muito bonita que chama atenção pelo seu bico grande, forte e aparentemente poderoso, porém muito leve por ser oco. Dessa forma, a aparência do bico não

[44] Observamos que o mercado de *pet shop* teve grande desenvolvimento nos últimos tempos, em virtude do tratamento dado aos animais de estimação, especialmente cães e gatos. Porém, percebemos que esse tipo de tratamento é pontual, apenas para os animais com raça que possa ser motivo de ostentação ou para outros que tiveram a sorte de serem escolhidos para fazer parte da vida de alguém. Nesse contexto, revela-se a desigualdade no mundo animal, enquanto um tem tratamento digno e, muitas vezes, com exageros de mimos, outros são abandonados ou maltratados até pelos próprios donos.

corresponde ao que ele é realmente. O bico do tucano também lhe serve de resfriador para os dias de calor. Então, mais uma vez, a imagem não condiz com o real, já que ao olhar de longe e sem conhecer esses pormenores, imaginamos um bico grosso, pesado que poderia incomodar, ainda mais, no verão.

A fazenda dos tucanos, aonde chegam os jagunços, apesar de ser uma casa muito grande e bonita, **estava oca**, pois se encontrava vazia. As espécies mais conhecidas do tucano, o de bico laranja e o de bico verde e peito amarelo são aves multicolores e, ao mesmo tempo, muito particulares na sua aparência. A fazenda dos Tucanos, de certa forma, também apresenta essas características, uma vez que parece ser apenas, uma fazenda como qualquer outra, mas guarda, no nome, uma memória histórica da guerra de Canudos, uma vez que foi no município de Tucano, Nordeste da Bahia, que houve o último confronto entre as tropas que servian ao Governo com os seguidores de Antônio Conselheiro, quando os primeiros, depois de três tentativas frustradas, impuseram aos outros colossal derrota.

Em se tratando da ave tucano, note-se, inclusive, que a plumagem do tucano, vez por outra, é usada como símbolo material e imaterial de poder, um bom exemplo disso é o que nos revela Maria Estela Guedes (2005, p. 1) quando diz que: "o esplendor das penas de tucano foi escolhido para o manto do Imperador do Brasil, D. Pedro I".[45]

Reportando-nos à imagem do Tucano, que pode aparentar algo que não é, como é o caso do bico, não podemos nos furtar ao fato de que Zé Bebelo se dizia deputado ou tinha essa aspiração e, durante a luta na fazenda, a postura dele foi posta sob suspeita várias vezes pelo narrador. Lembramos, também, que Zé Bebelo chefiava uma tropa policial contra os jagunços, até ser pego pelo bando de Joca Ramiro. Depois volta e passa a chefiar o bando de Jagunços contra os matadores de Joca Ramiro. Dessa forma, ele sempre parecia ser uma pessoa e contradizia o imaginário, especialmente do narrador.

Na fazenda, as aparências eram sempre desditas pelos fatos. Os jagunços, ao chegarem lá, viram a fazenda semelhante a um forte e achavam que estavam seguros no entanto, foram encurralados e quase mortos. Do mesmo modo, esse episódio também desdiz outras perspectivas, como afirma Roncari (2004, p. 261): "O episódio da Fazenda dos Tucanos é uma espécie de negativo do tribunal. Tudo o que este apresenta de escolha, altura, ganho de

[45] Contemporaneamente o tucano é usado como símbolo ostentoso de um importante partido político brasileiro.

civilização, formação e vida, aquele revela o seu contrário: fatalidade, queda, baixeza, barbárie, como a liquidação dos cavalos, suspeita de morte".

Vemos que a imagem do pássaro (tucano), especialmente do seu bico, que nos parece muito pesado, na realidade não é ao contrário, é oco e esponjoso, ou seja, não é o que parece. Assim, a fazenda que parece, aos olhos dos jagunços, o lugar ideal para a defesa na guerra é, na verdade, uma espécie de armadilha, e Zé Bebelo, chefe e defensor dos jagunços, mostra-se em atitudes suspeitas. Aspectos que condizem com a própria situação do sertão mostrado por Rosa: "Um estado de violência, traição, relações agressivas, [no qual] a justiça era substituída pela vingança, e onde imperava a lei do mais forte. A natureza passava a ser boa e má, não era apenas uma coisa ou outra [...]" (RONCARI, 2009, p. 280).

Outro fato que chama atenção é uma lagoa existente na fazenda com o nome de Lagoa Raposa, a qual os jagunços viram assim que chegaram. Pontuamos a representação da figura da raposa pelo imaginário popular (esperta, matreira...) e como se pode associá-la ao que vai sendo dito a respeito de Zé Bebelo e as desconfianças do narrador sobre ele: "E do rio Chico longe não estava. Assim, porque não se avançar logo, às duras marchas para atacar? [...] Zé Bebelo menos disse, sem explicação. Desconheci".[...] (GSV, 2006, p. 323). As palavras do narrador dão a impressão de matreirice por parte do chefe, é como se Zé Bebelo soubesse de algo mais do que os jagunços.

No dia em que chegaram à fazenda, apareceu lá um boiadeiro acompanhado de outro homem que fizeram, na opinião do narrador, um arrodeio desproporcional para poder estar ali, fato que intriga Riobaldo: "Por que tinha riscado aquela grande volta?" (p. 323) Por outro lado, Zé Bebelo, mesmo sem conhecer os forasteiros, lhes ofereceu guarida. O boiadeiro fala que avistara soldados pela redondeza, e Zé Bebelo imediatamente o interroga sobre o paradeiro dos soldados, nome do delegado, do promotor e do oficial da tropa. Esses pontos, colocados pelo narrador, vão sendo ligados pelo leitor. Percebemos que a astúcia e a malandragem, qualidades que afiguram a raposa, também cabem a Zé Bebelo, se considerarmos toda história dele, até aquele momento: como aprendeu a ler e saber mais que o professor; como convenceu Joca Ramiro na hora do julgamento a dar-lhe a palavra; como apareceu surpreendentemente para lutar a favor dos Ramiros e assumiu a chefia, entre outros fatores.

Nesse episódio, Riobaldo usa, muitas vezes, representações dos animais de forma simbólica, conforme imagem mítica que eles assumem. Em certo momento, ele fala da

presença de um gato, na casa, que fora deixado pelos antigos donos. O gato assume um papel místico no imaginário, ser misterioso de sabedoria oculta e intermediário de maus presságios. O gato aparece junto de outro jagunço que era chamado de Jacaré, fato que nos faz imaginar uma cena em que um gato, "bicho que dá o bote e esconde as unhas", como evidencia o dito popular; que calcula o pulo minuciosamente e está em frente de um Jacaré, outro bicho que calcula direitinho o bote para não errar. Vemos que se assemelham na frieza e calculismo do ataque. Quando Riobaldo acaba de mostrar essa cena a fazenda está sendo atacada, e novamente ele levanta suspeita: "[...] Ser pego na tocaia, é diverso de tudo, e é tolo" (GSV, 2006, p. 325).

As palavras do narrador nos fazem pensar numa armadilha, é como se fossem como animais que, ao comando do homem (chefe), obedecem e se encurralam. Esse aspecto fica claro quando o narrador cita o momento em que João Vaqueiro acha um berrante na parede e, ao tocá-lo da varanda, as reses entram no curral. Dessa forma, Riobaldo deixa subentendida a ideia de que, ao comando de Zé Bebelo, eles caíram numa tocaia.

A fazenda é fortemente atacada, os jagunços são encurralados, ficam sem saída, o espaço está cercado. Em determinado momento, os cavalos que estavam no curral são mortos pelos inimigos: "[...] Os pobres cavalos ali presos, são sadios todos [...] e eles, cães aqueles, sem temor a Deus nem justiça de coração, se viraram para judiar e estragar, o rasgável da alma da gente" (GSV, 2006, p. 339).

Vemos que a cena da matança dos cavalos, a situação em que os bichos se encontram, indefesos e encurralados, remete à situação dos próprios jagunços. Pontuamos também o sentimento de Riobaldo em relação aos cavalos. Até aquele momento muitos dos jagunços já tinham sido atingidos e mortos, mas o narrador relata essas mortes como normais em uma guerra, como se o homem que morre na guerra tivesse a certeza desse desfecho. No entanto, ao se referir aos cavalos, Riobaldo se mostra revoltado com a ação humana sobre criaturas inocentes, como ele mesmo diz: "não tinham culpa de nada" (p. 339). O homem sabe por que e para que está ali, os cavalos não. Assim, o narrador evidencia a "fraqueza" dos cavalos (animais) perante o poder da arma e da crueldade humana. É isso que causa o sentimento afirmado pelo narrador como "alma rasgada".

Nesse contexto, vemos que Guimarães Rosa, através de Riobaldo, nos faz perceber que a ação humana contra o animal é pior e muito mais criminosa do que contra o homem, uma vez que aquele é completamente indefeso e está vulnerável ao poder da racionalidade

humana. Assim, a indagação do autor sobre o "crime" contra a natureza é revelada de forma que o leitor possa ver e sentir a agonia dos cavalos:

> Tiravam poeira de qualquer pedra! Iam caindo, achatavam no chão, abrindo as mãos, só os queixos e os topetes para cima, numa tremura. Iam caindo, quase todos, e todos; agora, os de tardar no morrer, rinchavam de dor – o que era um gemido alto, roncado, de uns como se tivessem quase falando, de outros zunindo estrito nos dentes, ou saído com custo, aquele rincho não respirava, o bicho largando as forças, vinham de apertos, de sufocados (GSV, 2006, p. 339-340).

Guimarães Rosa, através do discurso de Riobaldo, leva cerca de seis páginas para descrever a morte da natureza, representada, nesse episódio, pelos cavalos; e a crueldade dos homens, que merecia que "Deus mesmo viesse, carnal, em seus avessos, os olhos formados". Percebemos que o narrador tenta argumentar, de várias maneiras, a inocência e a vulnerabilidade do animal em relação ao homem, e passa um sentido natural de preservação: "[...] E quando a gente ouve uma porção de animais, se ser, em grande martírio, a menção da ideia é a de que o mundo vai se acabar." (p, 341)

A obra ainda fomenta a ideia de que o homem cria uma situação conforme seus interesses e faz vítimas inocentes, que pagam pelo egoísmo humano: "[...] Ah!, que é que o bicho fez, que é que o bicho paga?" (GSV, 2006, p. 341). A história é fictícia, mas a percepção é real e universal, como se Rosa se apresentasse, de alguma forma, no panorama ecológico do "sertão do mundo" (p. 343)

Na perspectiva de comparação entre os costumes animais e as atitudes humanas, Riobaldo, ao chegar aos Currais-do-Padre, pega um cavalo dos que foram herdados de Medeiro Vaz. O animal aparentemente lhe pareceu muito bom: "animal vistoso, celheado, acastanhado, murzelo" [...] (GSV, 2006, p. 379). No entanto, viu que tinha se enganado, porque o cavalo era sendeiro, ruim de montaria e de cavalgada. Riobaldo, imediatamente, liga as qualidades do cavalo à imagem que havia construído sobre o seu padrinho (pai), Selorico Mendes. Nesse sentido, o cavalo de aparência enganosa remete aos coronéis que se gabam, em virtude da situação financeira, mas são, em sua maioria, pobres de espírito e de caráter, porém conversadores e pabulosos, como o pai do narrador. Riobaldo sustenta essa premissa quando fala: "[...] Dei um erro, porque ele era meio sendeiro e historiento. Daqui veio o nome que teve foi de 'Padrim Selorico'" (GSV, 2006, p. 380).

Por várias vezes durante a narrativa, vemos comparações semelhantes a essas, mas percebemos que, no caso do animal, é o instinto e a irracionalidade que os conduzem aos costumes e às "leis" da sobrevivência. No caso do homem, percebe-se que o narrador parece mostrar justamente o uso da razão de uns contra os outros, seus semelhantes: [...] Seu Habão olhava feito um jacaré no juncal: cobiçava a gente para escravos!" (GSV, 2006, p. 415). Nesse momento, Riobaldo deixa evidente a natureza humana em suas relações: "[...] Nem sei se ele sabia que queria. Acho que a ideia dele não arrumava o assunto assim a certa. Mas a natureza dele queria, precisava de todos como escravos" (p. 415).

Podemos perceber que a natureza do animal o faz ser o que é, assim como a natureza humana faz os homens agirem uns sobre os outros, no entanto, enquanto o primeiro, institivamente, tenta sobreviver, o segundo, usando sua força contrária a do animal, que é a condição inteligível e racional, age em benefício próprio, mesmo sabendo que está prejudicando, usando, explorando e até destruindo o outro.

Dessa forma, Riobaldo compara, mais uma vez, homem e animal, desta feita compara o senhor Habão à jiboia, mostrando que esta, ao atacar, traga sua presa porque é de sua natureza. Já o senhor Habão, representante do coronelismo sertanejo, ao seu modo, carregado de extrema ganância e materialismo, suga o seu semelhante, transformando-o em objeto, em virtude de colocá-lo sob seu jugo:

> [...] A raiva não se tem de uma jiboia porque a jiboia constraga, mas nem veneno. E ele cumpria sua sina de reduzir tudo a conteúdo. [...] A alegria dele era uma recontada repetição, um condescendido: vinte, trinta carros de milho, ah, os mil alqueires de arroz. [...] (GSV, 2006, p. 416).

Mais uma vez vemos o animal e o homem em semelhantes atitudes pantofágica e antropofágica. A nosso ver, para o narrador, o animal no sentido descrito por ele, está acima do humano. O homem, dependendo do que revela sua natureza, pode ser mais nocivo que um réptil ao querer transformar tudo em dinheiro. Nas premissas expostas fica evidente que tudo é e não é; que tudo tem uma imagem, uma aparência, mas que ela pode ser desconstruída se houver um melhor e maior conhecimento das coisas e das pessoas. Fica, nessa assertiva, a ideia de que a imagem construída sobre o sertão e as falácias a respeito dele podem ser desfeitas, ao se fazer um contato mais demorado com o espaço, com tempo suficiente para que esse espaço, tão temeroso, se torne um lugar, e a topofobia se torne topofilia.

Nesse sentido, no momento em que Riobaldo vai falar do suposto pacto, ele não dá a certeza de tê-lo feito, mas também não tira a possibilidade, lançando a dúvida e, ao mesmo tempo, argumentando as evidências. Ao voltar das Veredas Mortas, sem dar a certeza do pacto, ele argumenta a probabilidade através do comportamento dos animais. O próprio Riobaldo tenta se convencer de sua mudança, usando o sentido animal como se ele (o animal) percebesse além do mundo real, enquanto o homem vê apenas o que está ao alcance dos olhos:

> A cavalaria me viu chegar e se estrepoliu. O que é que um cavalo sabe? Uns deles rinchavam de medo, cavalo sempre relincha exagerado. [...] – "Barzabú! Aquieta cambada"! – Que eu gritei. Me avaliaram. Mesmo pus a mão no lombo dum, que emagreceu a vista, encurtando e abaixando a cabeça, arrufava a crina, conforme terminou o bufo de bufor. (GSV, 2006, p. 429)

As representações do cavalo, segundo Ronecker (1997), são inúmeras com relação aos diferentes mitos, em diferentes culturas, e podem representar o bem e o mal e, muitas vezes, pode estar ligado ao demo. A reação dos cavalos, ao verem Riobaldo, é de reconhecimento de algo ruim. Se pode ver que a presença e a reação dos bichos, ao verem o protagonista, são importantes para que ele se sinta seguro da sua transformação e assuma uma postura diferente diante dos jagunços. Começa aí uma campanha velada, dele, para a saída de Zé Bebelo. Riobaldo, que já era Tatarana, passa a ser Urutu Branco.

Segundo dicionário online Aulete (2013, p. 1), Tatarana é uma "denominação comum às lagartas urticantes de diversas espécies de mariposas, da família dos megalopigídeos, revestida de uma felpa peluda que, ao ser tocada, causa queimaduras e até náuseas, reação ganglionar e febre; bicho-cabeludo; lagarta-de-fogo".

Lagarta, como o próprio nome já diz, é uma larva, um inseto em formação. Seguindo esse raciocínio, vemos que Riobaldo, durante a narrativa, passa por um processo de amadurecimento, de 'formação'. As travessias reais e subjetivas fazem parte do crescimento e das transformações do personagem que, apesar de não se saber ou ser e não ser, admite seu 'aprendizado' durante a narrativa. Riobaldo inicia a sua história ainda menino, que nem uma larva, vive alguns episódios de forma diferente e em diferentes situações e se descobre Tatarana, um jagunço e bom atirador, mas também uma larva em formação, ou seja, alguém ainda incompleto, um aprendiz.

Sérgio Medeiros, em *O épico animal: felinos e insetos* (2011, p. 76), analisa uma narrativa de Visconde de Taunay, que ele fez inspirado na observação do comportamento da formiga-leão, uma larva esbranquiçada e parecida com o cupim. Cerca de um século depois, em pleno pós-guerra, a mesma larva atrai a atenção de Levi Strauss. Medeiros observa que Taunay coloca o inseto como sanguinário e Strauss o vê como desleal e destruidor: "[...] Ao mesmo tempo, herói e anti-herói, tipo e antitipo, a larva é um elemento desestabilizador que torna muito mais complexa e fascinante a narrativa que chamamos de Épico animal" [...].

Taunay parece dar características humanas ao animal que, dependendo da perspectiva do narrador, podem ser benéficas ou maléficas. Segundo Medeiros, o narrador chama atenção justamente pela instabilidade. Ao observarmos o narrador de Grande sertão, percebemos certa familiaridade com o narrador de Taunay e uma semelhança de Tatarana com a Formiga-leão, no contexto de guerra. Assim, percebe-se que o bestiário está presente na literatura, na perspectiva de guerra, desde muito tempo, a exemplo do artefato semelhante a um cavalo, que foi enviado à Troia pelos gregos. De acordo com Ronecker (1997), o cavalo, em muitas crenças, pode prenunciar a morte e com os troianos não foi diferente.

Em *Grande sertão: Veredas*, Riobaldo, com a experiência adquirida e a coragem dada pelo suposto pacto, a lagarta (Tatarana) se transforma, não em borboleta, mas em cobra voadeira (como é também chamada a urutu branco). Nesse contexto, Urutu Branco (figura 3) é parente próximo do basilisco[46]. Riobaldo conhece, agora, alguns dos segredos do sertão e assume a postura de valente e destemido. A urutu é uma das jararacas mais temidas, sua mordida quando não mata, aleija, já que o veneno destrói as células em torno do local atingido, podendo causar uma necrose. Nesse sentido, podemos observar a relação de Riobaldo, agora corajoso e cruel, que pretende ser chefe temido e, para isso, tenta provar sua coragem, primeiro, tentando matar um homem a quem o bando encontra e que seria morto no lugar de outro, nhô Constâncio Alves. Não conseguindo matar o indivíduo, ele opta por dar cabo da cadelinha do homem, mas também não consegue e se volta para a égua, também pertencente ao mesmo homem. No entanto, não chega a matar nenhum dos três, usando um discurso argumentativo para ganhar o respeito dos jagunços, por não ter matado os entes.

---

[46] Segundo Ronecker (1997) era considerado antigamente como rei das serpentes. Nascera de um ovo chocado por um sapo e supunha-se que esse ovo haveria sido posto por um galo no sétimo dia de vida. De acordo com Rainer Sousa, no site da info escola - http://www.brasilescola.com/mitologia/basilisco.htm - e teria habilidades letais, podendo matar alguém com um simples olhar. Ao que indica essas mesmas lendas, este animal incomum era reconhecido por sua crista em forma de coroa que lhe conferia a posição distinta em relação aos demais répteis. Além disso, conforme dizem algumas lendas, qualquer réptil que ouvisse o sibilo do basilisco logo se afugentava por temer sua ação devastadora. [...] Aparentemente, o basilisco era uma criatura indestrutível.

Riobaldo, agora “indemnizado”, leva-nos também ao olhar mítico sobre o réptil (cobra), que é visto por alguns grupos culturais como o próprio demo que enganou Eva e, segundo Ronecker (1997), foi posto em uma das obras de Carpaccio como um dos atributos do diabo. Dessa forma, os nomes assumidos pelo narrador, ao longo da narrativa, mostram os aspectos característicos dos animais que os representam e, ao mesmo tempo, simbolizam, algumas vezes, as situações e etapas da vida do narrador, bem como o seu próprio comportamento.

Esses aspectos nos parecem mostrar que o Riobaldo anterior, o Tatarana, através do pacto, sofre uma metamorfose e se transforma em Urutu Branco, (fig. 5) ou seja, ele passa de simples jagunço atirador a chefe de bando, a comandante de tropa. Ele passa a assumir a responsabilidade, não só pela guerra contra os Hermógenes, como também sobre o destino dos seus homens, mas precisa da galhardia para enfrentar, entre outros percalços, a inveja que o poder atrai. Ele procura tudo isso no que ele acredita ser o demo, não esquecendo que é Zé Bebelo a quem ele tenta imitar: “[...] Disse, que bradei – num entusiasmamento daqueles mesmo de Zé Bebelo – a fala igual a de Zé Bebelo.” (GSV, 2006, p. 476). Assim, nada melhor do que a imagem de uma serpente para representar esse “novo” ser, especialmente quando vem de outra representação por um animal de vida inconstante, por está sempre em transformação. Assim, percebemos que a condição de serpente e a “metamorfose” sofrida por Riobaldo é mais uma travessia.

Figura 5 – urutu branco

É relevante o fato de Riobaldo, apesar de ter pensando em matar os dois animais, não ter conseguido, porque relutou bastante e faltava-lhe sempre coragem, e também pelo fato de os jagunços terem interferido, provocando o sentimento de alma do chefe e absorvendo ele da “missão” de matar. É importante observar como tudo se deu:

> Ah, não! Somei que tive pena do homem? A cachorrinha se latia. Mas como é que eu podia atirar numa triste pessoa daquelas? [...] A cachorrinha perturbava os cavalos. Aperto do dever que eu tinha de cumprir, de ditada palavra. [...] O homem nas costas da égua, desinquieta, que agora dava debate. [...] –*Rai-a-puta-pô!* Não tenho que matar esse desgraçado, porque minha palavra prenhada não foi com ele: quem eu vi, primeiro, e avistei, foi esse cachorrinho! [...] Todos entenderam e me admiraram. [...] num três-tempo a cachorrinha estava pega, se esbravejava. – 'Um cachorro, quando se enforca, chora lágrimas – os olhos dele regulam como os de gente'... – Foi o que Alaripe disse, com simples voz. A tudo, pensei. Agora, matar aquela cachorrinha? O que menos eu pudesse, só mesmo por pragas. Pelo tanto que a cachorrinha se prezava correta, latindo tão relatado. Ah, não! Ah, não, não matava. Mais, por aí, eu também já tinha aprendido – das sutilezas. Tornei a transdizer: - "Adonde! ... E nem foi essa cadela. A égua, essa é que foi – a que primeiro deu nas minhas vistas!" [...] Algum tempo estava se passando, daí já tinha desarreado a égua, e o lombilho e os baixeiros botaram dependurados num galho de árvore de beira estrada, ali estava aquele magro animal, preso somente no cabresto, que o Fafafá segurava; assim esperavam que eu desse cabo dela, eu mesmo, ou que mandasse outro fazer, segundo tinha sido a minha decisão. [...] A tanto, pois? Ao que o Fafafá, que não teve poder em si de se consentir silêncio, virou para mim, e disse: - "Nosso chefe, com vênia eu peço: o senhor aceite de eu pagar em dinheiro o preço deste inocente animal, que seja poupado... A eguinha não é de todo ruim..." aonde que ele disse, outros secundaram: eu deixasse. Repente meu foi meio irado; porque até o Fafafá me atravessava. Os demais, a ver que reprovavam minha decisão, de que a égua se matasse. [...] Ah, não; que, em seguida, gostei, eu mesmo. Instante em que me prazi ver o meu pessoal discordar daquilo, com a égua, a frio e por frieza razão. [...] (GSV, 2006, p. 475 - 479).

Esse episódio nos permite perceber a provação dos limites humanos, a proposta ética e a consciência que vem à prova. Com Constâncio Alves, Riobaldo também teve vontade de matar, mas resistiu três vezes. Na primeira, atendeu a uma vozinha vinda do "sobredentro de [suas] ideias". Na segunda, clamou pela Virgem e, em seguida, resolveu jogar com a sorte, caso Constâncio Alves conhecesse um tal Gramacêdo (mencionado no início do romance como o primeiro homem de quem o menino Riobaldo sentira ódio), seria morto; senão, estaria salvo. Constâncio Alves afirmou que não conhecia e escapou da morte pela segunda vez. Ainda houve o terceiro momento em que Riobaldo achou que o homem deveria viver em virtude da beleza do mundo. Além desses homens, os animais também foram poupados e, os motivos pelos quais não foram abatidos, parecem mais convincentes por provocar o sentimento em relação aos animais.

Guimarães Rosa deixa, de forma clara, a evidência do sentimento de humanidade dos jagunços, pois eles, além de não terem a coragem de matar, a sangue frio, o velho e os animais, ainda trazem o velho para dar-lhe de comer e devolver seus pertences. Dessa forma, o autor desconstrói a imagem do jagunço bandido, covarde e cruel que era passada para

sociedade em geral. É como se ele quisesse mostrar que a crueldade está em toda parte, mas que a generosidade também existe e que não se pode ver o mundo apenas por um lado, fato que corresponde à dualidade do mundo e também das pessoas.

Vê-se, também, que há o respeito ao animal pela sua inocência e um carinho, não pelo ser inferior, mas por seres que fazem parte de um contexto de vida diferente, aspectos que se ratificam nas palavras de Riobaldo ao dizer que a "cachorrinha se prezava correta, latindo tão relatado", dando, a ela, a personalidade, como se faz com o humano. O carinho também é mostrado quando, ao voltar atrás na decisão de matar a cachorrinha, ele pensa logo em dá-la de presente a Diadorim, imaginamos que por saber do amor que Diadorim demonstrava ter pelos elementos da natureza e que, sem dúvida, cuidaria bem da cadelinha.

Riobaldo e os jagunços seguem para atravessar o Sussuarão pela segunda vez. O narrador vai descrevendo o que vê e como vê os espaços que dão acesso ao Liso. A descida que antecede a entrada e a paisagem apresentada lembra algo tenebroso, perigoso, com profundos vales, depressões, formados pela floresta, lugares nomeados como Vão-do-Oco e Vão-do-Cúio: "Em um vão desses, o senhor fuja de descer e ir ver, aindas que não faltem boas trilhas de descida. [...] Ao certo que l´[a em baixo dá onças – que elas parir e amamentar filhos nas sorocas; e anta velhusca moradora, livre de arma de caçador.[...]" (GSV, 2006, p. 504).

Pelo que é dito a respeito das onças e das antas, parece que o que o narrador diz ser perigoso e quase "proibido" ao homem, é um refúgio para o animal, ou seja, é como se o animal só estivesse seguro longe do homem, por isso está protegido em alguns lugares onde o humano não pode chegar. Evidencia-se também a forma primitiva e independente da natureza, enquanto ela oferece algum temor ao humano.

O narrador se atém aos detalhes dos espaços e dos bichos que a ele pertencem: "[...] Vi o chão mudar, cor a cor de velho e as lagartixas que percorriam de leve, por debaixo das moitas de cabulage" (GSV, 2006, p. 505). O olhar do narrador para esse chão "velho", pelo desbotado da vegetação, em virtude da aridez e da quentura do sol, remete ao olhar fenomenológico do narrador sobre o lugar e sua forma de explicar o que vê, usando o adjetivo velho para que o leitor tenha a imagem do espaço a partir da palavra dele. As lagartixas são répteis próprios do clima semiárido, por isso são vistas frequentemente no Nordeste do Brasil. A presença desse animal e a descrição do narrador fortalecem, até certo ponto, a realidade da seca vegetação e das folhas caídas ao solo.

Segundo Gilbert Durand (2002), esses animais são antropologicamente vistos negativamente pelo imaginário. Ronecker (1997, p. 39) observa que o demonialismo dos animais os faziam vítimas das loucuras dos homens. Muitos animais eram mortos em nome de crenças:

> [...] A serpente representava o diabo, e a coruja, em um costume monstruoso, era pregada viva na porta de um estábulo para afastar os malefícios dos feiticeiros. [...] Antes de ser associado aos vampiros, o morcego era associado ao diabo. [...] Era chamado de mosca do inferno, e os camponeses pregavam-no na porta do estábulo para impedi-lo de praticar malefícios. [...].

Essa perspectiva nos leva a crer que Riobaldo menciona as lagartixas propositadamente, uma vez que os jagunços estão à entrada do Sussuarão, lugar de extrema aridez. É como se a presença desses répteis prenunciasse o mal-estar que aquele ambiente poderia causar. Porém, encontrar esses bichos, também remete à vida do lugar. Riobaldo alimenta e ao mesmo tempo subverte a perspectiva do imaginário em relação a esse tipo de animal, ou seja, o animal possui uma simbologia negativa no imaginário, mas o jagunço procura mostrar também o outro lado da situação e, novamente, remete à dualidade das coisas e à relatividade dos fatos. Cada coisa ou situação depende dos olhos de que quem vê. Mas uma vez fica subliminar a ideia das visões sobre o sertão e os sertanejos.

Além da lagartixa, ele vê uma coruja, mas ele mesmo confere que: "[...] coruja só agoura mesmo é em centro de noite, quando dá para risá" (GSV, 2006, p. 505). Dessa forma, o otimismo de Riobaldo e a autoconfiança o fazem "ignorar", até certo ponto, as crendices populares. A nosso ver, o contexto do diurno, que em outra ocasião apresentava um sol cruel e devorador, sendo o negativo, a parte ruim da travessia; traz, agora, uma perspectiva de oposição, é agora algo agradável, bonito de se ver. Durand (2002, p. 67) observa que: "O regime diurno da imagem define-se, portanto, de uma maneira geral, como o regime da antítese". Porque o normal seria a escuridão nesse sentido, a claridade é a subversão.

Antes, na primeira travessia, a noite era a esperança de sobrevivência dos jagunços, já que o sol do dia e a seca por ele provocada são apresentados como a imagem da morte, que consome a vida jagunça naquele momento. Agora, na segunda travessia, é como se a situação se invertesse, uma vez que a imagem do animal noturno (coruja), que é negativamente considerado, traz a esperança e o otimismo ao narrador, que também representados pelo florescimento da vegetação. Esses aspectos o fazem imaginar que: [...] "Era hora" (p. 506).

Ao entrar no Sussuarão junto com Riobaldo, o leitor é levado a perceber a vida pela natureza movimentante, especialmente pela presença dos animais. Percebe-se a existência de um 'mundo' independente, autônomo, que acolhia os que aprenderam, nele, viver:

> [...] Eh, achamos reses bravos – gado escorraçado, fugido, que se acostumaram por lá, ou que de lá não sabiam sair; um gado que assiste por aqueles fins, e que como veados se matava. Mas também dois veados a gente caçou – e tinham achado jeito de estarem gordos. Ali, então, tinha de tudo? Afiguro que tinha. Sempre ouvi um zum de abelha. O dar de aranhas, formigas, abelhas do mato que indicavam flores. [...] (GSV, 2006, p. 508)

Diante do exposto, não seria absurdo observar, através do discurso de Riobaldo sobre o Liso do Sussuarão, uma menção indireta ao sertão em relação ao imaginário dos habitantes de outras regiões, que veem o sertão como um lugar sem vida (incluindo aí o próprio interlocutor, que era homem da cidade); e inútil, uma imagem, até certo ponto, construída e vendida por aqueles que tinham o interesse de invadi-lo e explorá-lo. É possível depreender, do discurso narrativo, que a existência de veados e de reses fugidas de outros espaços, mostra as diferentes espécies que dividem o mesmo espaço, fato que nos leva a pensar numa forma de o autor representar a diversidade do Brasil. Do mesmo modo, vemos o gado que se mata, assim como os jagunços que lutam entre si. Mas é um lugar que, como o próprio Riobaldo reconhece, "tem de tudo", ou seja, vidas diferentes de seres diferentes, culturas diferentes, configuradas pelo narrador através dos animais e dos insetos: "formigas, abelhas, aranhas...", assim como no sertão/mundo, sertão/Brasil e sertão, convivem pessoas diferentes; de modos de vida, pensamentos e ações diferentes umas das outras.

O narrador continua mostrando uma natureza viva, plena, autônoma e diversificada: "[...] não era só capim áspero, ou planta peluda como um gambá morto, o cabeça-de-frade, pintarroxa, um mandacaru que assustava. [...] ou cacto preto, cacto azul, bicho luís-cacheiro. [...]" (GSV, 2006, p. 509) Continua observando e colocando sempre a imagem do diurno positivamente quando o noturno antes, na primeira travessia, era o positivo. Agora, tanto noturno quanto diurno, se apresentam através do sol, numa fusão dos opostos: "[...] Só sei que no meio reino do sol, era feito parássemos numa noite mais clareada" (p. 510). O narrador mostra, dessa forma, que tudo tem dois lados, que nada é totalmente bom ou ruim e que os opostos, como bem observam Foucault (1999) e Durand (2002), se completam.

Riobaldo arremata essa perspectiva ao mostrar a "inocência" e o início do entendimento da vida na imagem de um jumentinho no lume do sol: "[...] Assim afiguro. Dentro de muito sol [...] um jumentinho, um jegue já selvagem catingando, no limpo do

campo caçando o que roer, assaz pelos cardos" (GSV, 2006, p. 510). Pontuamos que o jumento é o animal que simboliza o sertão e, através da fala do protagonista, observa-se que cada espaço se torna lugar para quem nele vive. Que, assim como aquele jumentinho aprende a viver com as adversidades do Liso, o sertanejo convive e aceita as adversidades do sertão, porque o conhece desde que nasce e aprende a amá-lo e respeitá-lo da forma como ele é, porque para os outros "o sertão se sabe por alto". (GSV, 2006, p. 533)

Riobaldo vai apresentando a passagem do tempo através da mudança da paisagem e da reação dos animais, como pode se observar depois da passagem do Liso, quando se percebe, pelas observações do narrador, que é tempo chuvoso. Depois, com a continuação da andança, ele mostra a passagem do tempo remetendo outra vez à seca e ao calor: "Goiás estava pondo fogo nos seus pastos. [...]" (GSV, 2006, p. 531). Logo depois, o protagonista descreve a queda das tanajuras que avisa o fim do verão e o início das chuvas. Esses aspectos remetem ao cíclico, ao infinito, aspecto que é marcado, na obra, pelo símbolo do infinito, que mostra o ciclo vital, afigurado também pelo espaço: "[...] O senhor vê bem: como é que o sertão vem e volta" (p. 542). Vê-se, aí, a alusão do sertão/mundo: "Ele beira aqui e vai beirar outros lugares, tão distantes" [...] (p. 542). Contradições, diversidades e adversidades, aspectos que se assemelham ao homem: "Mas em bem ou mal, todo-o-tempo reformando?" (p. 542).

Os jagunços se dirigem para o Tamanduá-tão, onde ocorre a batalha final. Lugar descrito em suas dimensões, de modo que se percebe Oriente e Ocidente, ou seja, os dois polos opostos, como mostra o narrador: "[...] O senhor forme uma cruz, traceje. Que tenha os quatro braços, e a ponta de cada braço: cada uma é uma [...]" (GSV, 2006, p. 547). Pode-se ver que o narrador fala de um lugar que oferece saída para os 'quatro cantos' (oriental, ocidental, meridional e setentrional) e, ao mesmo tempo, se pode vir de todas as partes e chegar até ele.

Considerando a simbologia da morte (todos estão fadados a ela), observa-se que o lugar remete a essa perspectiva. Por outro lado, a simbologia do réptil aparece mais uma vez na figura do tamanduá, animal mal visto pelo imaginário, é tido como misterioso e agourento. No dicionário online de Português "tamanduá, 1m Bras. Quadrúpede desdentado. Tamanduá, 2 m. Bras. Questão moral, de difícil solução. Grande mentira, carapetão" (2013, p. 1). Essa questão, de que fala o dicionário, parece remeter a uma situação malfadada. No entanto, Riobaldo sobe ao topo da montanha e vê abaixo, na imensidão do Raso, os seus inimigos e se agarra confiante à batalha.

Segundo Ronecker (1997), em algumas culturas, o Tamanduá é um símbolo nefasto e temível, dotado de poder oculto e perigoso. Segundo o autor, um dos mitos que envolve o tamanduá é o de que: “Depois da criação do mundo, o primeiro homem e a primeira mulher estavam colados um no outro; foram separados por um tamanduá ou por um escaravelho gigante, afim de formarem dois povos diferentes (o subentendido sexual parece bastante claro)” (RONECKER, 1997, p. 345). É possível uma ligação entre o símbolo do animal e a situação vivida por Riobaldo e Diadorim, considerando que é exatamente na batalha do Tamanduá-Tão que os personagens são separados para sempre, com a morte de Diadorim, e quando Riobaldo conhece a feminilidade de Dioadorim. Também não passa despercebido que o espaço descrito pelo narrador é um espaço “vivo” com sua própria dinâmica fomentada a partir da sua descrição geográfica e pela dinâmica da guerra.

Em outra perspectiva, observamos que, assim como o espaço, de certa forma, divide a obra e o sertão; o tempo acompanha essa dinâmica evidenciando sua passagem de forma sinestésica e simbólica no discurso narrativo. Nos momentos próximos à última batalha o narrador evidencia o tempo climático, outra vez, o verão que fomenta a ideia de calor, quentura, energia e mais um ciclo vencido. Observamos que essa batalha representa a tentativa dos jagunços, de romperem com o mal. O nome (tamanduá) mais a partícula (tão) que completa o nome e sugere uma qualidade para o animal, abre um leque de possibilidades, como tão perigoso, tão misterioso, tão exuberante, tão traiçoeiro, entre outras.

A força que Riobaldo pensa ter se liga à força do próprio animal “furador”, mas, ao mesmo tempo, destruidor. Riobaldo leva Diadorim ao sacrifício, assim como um Deus (chefe) rege o destino dos mortais, assim como um deus, em nome de sua ‘glória’, sacrifica seus fieis. O Tamanduá destrói os ninhos dos insetos dos quais se alimenta, assim como Riobaldo vai alimentar seu ego e seu poder, do sangue dos companheiros, sobretudo, de Diadorim.

CAPÍTULO IV

Reconocer y promover el interés plantado prioritario es comentar el desarrollo de la diferencia sin poner en peligro el alimento afectivo indispensable y éxitos. Y promover la crisis ecológica de la interpersonal y del ser humano como tal. (Edwin Cárdenas)

4 ECOCRITICANDO ALGUNS PERSONAGENS ROSIANOS

O Grande sertão: Veredas é uma obra complexa que forma um aglomerado de tipos. A natureza/meio ambiente assume status de personagem, é uma natureza movente, autônoma e independente. A forma como Guimarães Rosa se expressou sobre a natureza, fez com que fosse criado o Parque Nacional *Grande Sertão:Veredas,* em 2003, pelo MMA/IBAMA e FUNATURA[47].

Muitas travessias, reais e subjetivas, formam a trama do enredo de GSV e deixam evidentes as tipologias de natureza externa e interna, que se fundem e se separam ao tempo em que estão sempre ligadas. Nas experiências do narrador e no seu discurso sobre cada um dos personagens, percebemos que pode ser visto um complexo de personalidades e de diferentes modos de pensar e agir, que formam o sertão e remetem ao mundo. Para Antonio Candido (2004) trata-se de uma história carregada de valores simbólicos em que o real é o ponto de partida e o jagunço é um misto de cavaleiro e bandido, numa narrativa que "deságua" na fluidez ambígua da feminilidade representada por Diadorim que, pode se reportar, simbolicamente, à terra.

Nesse capítulo, faremos uma breve observação de alguns desses personagens no intuito de perceber suas representações, na obra, e como se revelam, no discurso narrativo, o pensamento e as atitudes deles para com seus semelhantes e para com os elementos da natureza externa. Observaremos como os jagunços, responsáveis pela manutenção da 'lei' e da 'justiça' no sertão, podem remeter um intricado sistema que se move e se constitui de mandados e mandantes, num mundo de contradições.

Riobaldo fala de cada um dos chefes, tentando esclarecer ao leitor suas personalidades. Ele diz que Sô Candelário se endiabrou, como se tivesse se transformado, ao saber que podia estar com uma doença ruim (lepra). Sobre Titão Passos, o narrador diz que ele se dirigia

---

[47] Encontramos no item 1.4, do Plano de Manejo, a origem do nome com a seguinte justificativa: O Parque Nacional Grande Sertão Veredas tem em seu nome uma homenagem explícita ao escritor João Guimarães Rosa. Sua passagem na região, no início da década de 50, resultou e m um a das mais importantes obras literárias brasileiras, o romance *Grande Sertão: Veredas*, que retrata com extrema sensibilidade a realidade regional, repleto de passagens que descrevem os locais, a relação do homem com a natureza e as características culturais, ainda hoje encontradas. As características culturais da população tradicional são a representação original da região, formadas dentro de um espaço ambiental distinto e, também, único. A união concreta e veemente destes aspectos culturais e ambientais, retratada com fidedignidade e excelência por Guimarães Rosa, deu origem ao nome do Parque, uma vez que sua área abriga claramente tais características (IBAMA, 2003, p. 14).

través dos outros. Apesar de reconhecermos a importância de todos os chefes jagunços e de outros personagens, direcionamos nosso olhar apenas para alguns deles: Riobaldo, Diadorim, Joca Ramiro, Zé Bebelo, Hermógenes e Medeiro Vaz, os quais, a nosso ver, são os que mais se destacam na obra.

Em toda narrativa de *Grande Sertão: veredas*, o meio ambiente protagoniza várias situações, haja vista ser, a natureza, apresentada pelo narrador, viva e independente, e ligada a vida e as ações dos personagens. Também percebemos que Rosa coloca subliminarmente sua visão sobre o contexto ambiental, fomentando um olhar crítico sobre as relações humanas e do homem para com a natureza.

Percebemos que os personagens são apresentados, como coloca o próprio Riobaldo em determiando momento, numa possível tradução de sua essência, que vagueia entre o individual e o universal. Dessa forma, podemos perceber, também, uma espécie de ecologia humana[48] nas suas mais variadas formas. Tais perspectivas podem ser observadas quando nos debruçamos sobre as características personalistas dos jagunços, nos momentos bons e maus, de alegria e de tristeza, de paz e de guerra.

Os personagens quase sempre são apresentados de forma que simbolizem sentimentos humanos num contexto de universalidade. Vê-se, nesse aspecto, que os elementos da natureza, muitas vezes, metaforizam até certo ponto, as ações e reações humanas e vice-versa. Dessa forma, podemos dizer que a ecologia humana e a ecocrítica estão essencialmente ligadas, só que, a primeira trabalha com a perspectiva das realidades sociais em suas complexidades e culturas, já a segunda tem como meio de observação o texto literário.

[48] A Ecologia Humana constitui um complexo axiológico do qual emerge diversas, matizes conceituais, indo desde as visões naturalistas, de cunho essencialmente biológicas na relação do homem com a natureza, passando pelo foco da sustentabilidade ecossistêmica até a visão culturalista. Reside nessa visão a nosso entendimento da Ecologia Humana, de vez que a análise dos personagens, nesse tópico, pressupõem, como diria Restrepo (1997), um complexo ecossistêmico baseado na reconstrução interpessoal e cultural das relações existenciais, subjetivas e racionais que o homem sempre enfrentou e enfrenta na sua condição de sujeito ecológico mundano.

4.1 RIOBALDO

Riobaldo é o protagonista, narrador e jagunço[49], que conta sua história para um ouvinte, um homem da cidade, que não se manifesta em nenhum momento durante a narrativa. Riobaldo se mostra um narrador, até certo ponto, "autoritário", que traduz reações do ouvinte e já se justifica perante o que poderia ser uma visão crítica desse interlocutor. Dessa forma, o narrador já assume, no princípio da história, o "poder" de ser dono e senhor do discurso, sem permitir cortes ou questionamentos por parte do seu interlocutor, mesmo que teça elogios a ele o tempo todo e reconheça sua inteligência e capacidade de se colocar perante o que escuta.

Trata-se de uma rememoração, de um remonte de fatos, sentimentos e experiências que o narrador procura detalhar sem se preocupar com a formalidade da língua e, a princípio, nem com a linearidade dos fatos. A tentativa de uma linearidade só se inicia a partir do momento em que Riobaldo, ainda menino, conhece o outro Menino (Diadorim). São travessias objetivas e subjetivas, 'derramadas' num misto de melancolia e racionalidade, de nostalgia e conformidade, de culpa e redenção, que revelam um mundo 'misturado' e de naturezas diversas re-unidas num jogo de imagens que unem consciente e inconsciente, razão e emoção, crença e descrença, desejo e repulsa, bem e mal, homem e bicho, e homem e homem.

O narrador inicia a narrativa, tentando explicar de várias formas, o que é o sertão, mas, ao longo da narrativa, percebemos desvelar-se não só um sertão, lugar geográfico, mas um sertão que vai além, um sertão/mundo, um sertão/homem; um sertão que se revela nos jagunços, especialmente no narrador, assim como este se revela no sertão. Tudo que sabemos da obra a respeito dos personagens e do próprio narrador é a partir do olhar dele, já que é dono e senhor de seu discurso e fala sem interferências, nem mesmo o interlocutor para quem conta a sua história tem direito a um questionamento.

---

[49] Utilizamos o termo Jagunço e não ex-jagunço, tendo em vista que a força da narrativa e a vivacidade com que a obra é apresentada, não parece virem de alguém que se apresenta como um ex-jagunço. Pelo menos do ponto vista dos sentimentos, das simbologias e representações sociais que, frequentemente, afloram na narrativa. A via dupla que determina a ação do espirito sobre o sujeito e deste para o espirito, retiram-no da condição de ex e o coloca numa via em que o sujeito-narrador da obra imerge num contexto transcendental que o transforma e o coloca na condição de "ser agora" e não no de ter sido, como *diria* Bachelard, em *A psicanalise do fogo* (1996) "o homem é a criação do desejo e não a criação da necessidade".

Riobaldo reconhece que pode ter uma visão melhor do passado e de si mesmo, de analisar suas atitudes e, assim, pode também, deixar-se revelar conforme seja de sua vontade, ou seja, até onde quer que o seu interlocutor saiba: “De primeiro eu fazia e mexia, e pensar não pensava. Não possuía os prazos. Vivi puxando difícil de dificel, peixe vivo no moquém: quem mói no asp’ro, não fantaseia. [...] E me inventei nesse gosto, de especular as ideias” (GSV, 2006, p. 10). Percebe-se bem a inquietação do narrador na juventude e a fantasia que pode surgir a partir de uma história contada, revivida. O Riobaldo do presente, olhando para o Riobaldo do passado, diz que não sabe de quase nada e vai levantando hipóteses e questionamentos sobre tudo que vai narrando, especialmente os valores éticos.

Quanto ao modo de narrar, Riobaldo, até certo ponto, vai de encontro ao que coloca Benjamin (1994) sobre a perspectiva do narrador decadente. Em GSV, o narrador rememora suas experiências e travessias através de uma linguagem oral e um enredo entrecortado que pretende contar o individual para chegar a condição do homem de um modo geral. O protagonista confessa sua falta de linearidade na história contada e revela a fragilidade da memória: “[...] As lembranças da vida da gente se guarda em trechos diversos [...]” (GSV, 2006, p. 99). Mas ele reconhece o aprendizado, a experiência e a diferencia entre o Riobaldo do presente e do passado: “[...] Cada vivimento que real tive, de alegria forte ou pesar. Cada vez daquela hoje vejo que eu era como se fosse diferente pessoa. [...]” (p. 99). Em consonância com essas ideias Arturo Gouveia (2010, p. 15) observa que GSV traz uma narrativa “permeada por uma linguagem que procura mimetizar ao máximo, toda uma tradição oral esquecida no Brasil pelos padrões culturais impostos pelas elites.”

A proeza narrativa de Guimarães Rosa nos conduz à perspectiva de existencialismo, nos faz pensar sobre a condição de ser e de estar no mundo, por isso, como afirma Antonio Candido (2004, p. 115): “Somos todos Riobaldos que transcendem o cunho particular do documento para encarnar os problemas comuns da nossa humanidade, num sertão que é também o nosso espaço de vida. Se “o sertão é o mundo”, como diz ele a certa altura do livro, não é menos certo que o jagunço somos nós”.

Durante a história são desenvolvidos valores e condições da “matéria vertente”. É o homem e sua condição inexorável de ser e de estar, bem como os outros seres que formam o universo, por isso a presença marcante do meio ambiente na obra. Consoante a essas ideias, Kathrin Rosenfield observa que:

> O que está em jogo é a memória – busca de uma verdade universalmente válida que transcenda os fatos particulares da vivência singular. A narração riobaldiana não alinha fatos, porém aventura-se na matéria vertente – na dupla errança em meio de reminiscências confusas e de palavras que não recobrem exaustivamente as sombras do vivido. (1993, p. 12)

A última frase da autora, sobre as sombras do vivido, remete ao fato de Riobaldo, intuitivamente, recorrer muitas vezes à fenomenologia para poder se fazer entender ou tentar traduzir sua alma e a forma como os seus olhos veem determinadas coisas, aspecto esse que se ratifica em diversas situações, a exemplo de quando o narrador vê uma tropa de jagunços pela primeira vez:

> E deviam de ser perto duns cem. Respirei: A gente sorvia o bafejo – o cheiro de crinas e rabos sacudidos, o pelo deles, de suor velho, semeado de poeiras do sertão. Aonde o movimento esbarrado que se sussurra duma tropa assim – feito de uma porção de barulhinhos pequenos que nem o dum grande rio, do a-flôr (GSV, 2006, p. 117).

Essas sombras do vivido ainda podem representar a frequência simbólica que envolve toda narrativa, as formas subliminares que Riobaldo usa no seu discurso, os enigmas embasados pelo misticismo, e as alegorias recorrentes na obra. O objetivo da conversa de Riobaldo com seu interlocutor/leitor, dita por ele mesmo, é de:

> Lhe mostrar os altos claros das Almas: rio despenha de lá, numa afã, de espuma próspero, gruge; cada cachoeira, só tombos. O cio da tigre preta na Serra do Tatu – já ouviu o senhor gargaragem de onça? [...] Quem me ensinou a apreciar essas belezas sem dono foi Diadorim. (GSV, 2006, p. 26).

Fica bem claro nessa colocação o rio vida. Essas almas, mimetizadas como elementos simbólicos, são traduzidas através dos aspectos ambientais como forma de encontrar, em si mesmas, respostas para a sensibilidade fenomenológica, embora a natureza apresentada tenha sido fragmentada pelo “desenvolvimento”. Uma dessas facetas fragmentadoras tem sido a forma como a cultura sertaneja vem sendo representada, através de estereótipos, reminiscências de algumas figuras que predominavam nos rincões sertanejos do Brasil que, em geral, são apresentadas como tipologias negativas, exemplos mal colocados dos modos de vida, usos e costumes das pessoas do sertão. Percebemos que o sertão rememorado não é mais o sertão do presente, o próprio Riobaldo reconhece isso perante o forasteiro interlocutor. Nesse contexto, Patrícia Carmello (2013, 91) comenta que:

> O que restou do sertão, segundo a memória do narrador, são fragmentos de natureza – mais ou menos aprazíveis. [...] Também restaram as figuras do sertão cotidiano, como vaqueiros misturados, do mesmo modo, as crenças e fantasias, ou as bizarrices. [...] que assinalam tanto o aspecto subjetivo do relato; como no nível histórico, a invasão da cidade sobre o campo.

Os aspectos situacionais da alma são, muitas vezes, representados pelas "ações" dos rios e do comportamento animal. Durante toda narrativa se percebe uma junção de valores, sentimentos, fatos, personalidades, divagações de "um fundo sem fundo" (um eu), que representa a linguagem encarnada na obra, a alma humana e a fusão homem/natureza. Em consonância com essa perspectiva, Rosenfield (2006, p. 232) faz a seguinte colocação:

> O sem fundo, o magma sem transcendência parece ser uma ameaça constante que se apresenta em todos os níveis: no inominável que repousa na linguagem, no indizível da existência e no inquietante e imprevisível da matéria elementar. Homem, plantas e bichos, mas também a água, o vento, o fogo e a terra podem dilatar ou contrair-se em configurações mortíferas: brejos, redemoinhos, turbilhões. Da mesma forma, a natureza humana – "terreno do corpo" no qual se enraíza a alma aparece como um campo indeterminado: "coisa humana" que pode tanto desabrochar num elã vital como romper em lances que lembram a outra natureza [...].

Para Benjamin (1994) a narrativa tem a missão de ensinamento moral, e o narrador exerce a função de conselheiro. Riobaldo, a partir de uma realidade e de sua própria vida, tece as situações vividas pelos jagunços, mostrando sempre os vários lados de tais situações, para que o interlocutor-leitor perceba a sua própria dificuldade de ser, uma vez que o narrador não tem certeza de nada, mas conta causos que provocam reflexões: "Mire e veja: um rapazinho, no Nazaré, foi desfeiteado e matou um homem. Matou, correu em casa. Sabe o que o pai dele temperou? – Filho, isso é tua maior idade. [..] Bolas! Ora. Senhor vê, o senhor sabe, Sertão é penal, criminal."

Benjamin (1994, p. 200) ressalta: "[...] Um homem só é receptivo a um conselho na medida em que verbaliza a sua situação". Nesse sentido, podemos estabelecer um paralelo entre a ideia de Benjamin e o discurso do narrador de GSV, haja vista que ele vai contando sua história enquanto vai analisando as situações vividas e se colocando sobre elas. Benjamin ainda completa que: "O conselho tecido na substância viva da existência tem nome: sabedoria" (p. 200). Percebemos que no auge de sua maturidade, Riobaldo aproveita todas as suas experiências e fala ao interlocutor, num tipo de aconselhamento montado sob um contexto de indagações e de exemplos que se apresentam sob uma dualidade de tudo que existe. Assim, trata-se de "[...] Desemendar e remendar, de tecer e de cerzir, enfim, de

construir com elementos descontínuos, e em si mesmos insignificantes, a imagem de uma "catástrofe" fundamental da existência humana, e da matéria vertente" (ROSENFIELD, 1993, p. 12)

Ao longo da narrativa, o narrador vai apresentado sua vida através de rituais de passagem, de "travessias", que se iniciam quando ele ainda é um menino e conhece outro Menino (Diadorim) às margens do Rio São Francisco e, com ele, atravessa o rio. Essa travessia vai simbolizar a descoberta do amor na vida de Riobaldo e, segundo ele, vai dividir sua vida em duas partes, antes e depois de Diadorim. Essa travessia seria uma espécie de ritual de passagem. A partir desse momento, Riobaldo não é mais o mesmo, ele provou de algo muito especial e descobriu o outro lado do 'mundo', representado pela outra margem do rio, que ele viu ao longe e se deixou levar até lá. Vemos também, que começam aí as justificativas de Riobaldo para suas atitudes, representando, na prática, uma forma indireta de isenção de responsabilidade sobre as ações, uma vez que tenta, co-responsabilizar outrem em alguma situação ou coisa ou quando ele tenha que praticar uma ação que possa comprometê-lo de alguma forma ou tomar uma simples decisão.

Outra travessia na vida do narrador se dá no contexto socioeconômico. Riobaldo sofre a perda da mãe e é levado para casa do padrinho, Selorico Mendes ao ouvir uma conversa, descobre-se filho do coronel. Tomado de revolta, foge. De menino pobre, órfão de pai, e depois de mãe, passa a ser filho bastardo de fazendeiro rico. Riobaldo é mandado para casa de um amigo de Selorico, em Curralinho, para poder estudar. Na volta do Curralinho, ele conhece Joca Ramiro, na casa do padrinho, a quem admirou imediatamente, ao contrário do que sentiu quando viu Hermógenes.

Como aprendera a ler e escrever, Riobaldo se junta ao grupo de Zé Bebelo como professor do chefe. Zé Bebelo vai ser o responsável pelos 'primeiros passos' dele na vida mundana e de guerra. Zé Bebelo é alguém a quem Riobaldo aprendeu admirar inicialmente, depois passa a conhecê-lo melhor e percebe a obsessão do policial pelo poder, principalmente pelo poder político. Esse aspecto de perseguir o poder, mais tarde, percebemos ser também característica intrínseca e disfarçada de Riobaldo. Por isso chega o momento em que os dois são demais em um bando, e um deve sair para que o outro comande. Riobaldo, depois do pacto que havia feito com o demônio, deixa de ser Tatarana e passa a Urutu Branco, assume a liderança do grupo e Zé Bebelo se retira. Zé Bebelo precisa de outros ares, de outras possibilidades para alcançar o sonho de ser político.

Vemos durante a narração que o número três é representado simbolicamente várias vezes: três mulheres que fazem parte da vida do narrador: Diadorim, Otacília e Nhorinhá; três nomes tem o narrador (Riobaldo, Tatarana e Urutu Branco), três são as principais travessias da obra, representadas de várias formas: Riobaldo passa por três chefes que têm grande representação em sua vida entre outras significações, são eles: Zé Bebelo, Medeiro Vaz e Joca Ramiro. Três são as fases de sua vida: infância, jagunço e narrador com recursos narrativo de um monólogo interior direto, que fala a um ouvinte, mas parece se dirigir ao leitor, também faz a rememoração de cenas. No momento da travessia do São Francisco, uma tríade é composta para o ritual de batismo do narrador e aunião dele com o menino.

Assim como as situações na vida do narrador, os amores de Riobaldo são transitórios, são passagens, e cada um mostra-se em um tipo de sentimento. Esse sujeito fragmentado demonstra um sentimento também fragmentado e, em cada uma das mulheres com quem se relaciona, ele coloca um tipo de sentimento como se formassem um todo; como se as mulheres – Nhorinhá, Diadorim e Otacília - fossem, cada uma, o pedaço que falta na outra, uma tríade que é, ao mesmo tempo, a fusão e a partilha do amor. Riobaldo teve várias mulheres, mas são essas três que marcam sua vida. O número três não é um número inteiro, daí porque sua incompletude. É também o número do triângulo, que tem três faces iguais. É como se na história de Riobaldo, pudéssemos observar a fusão dos diferentes que se completam e que convivem dentro do homem, assim como formam o todo no mundo.

Por outro lado, embora Riobaldo diferencie os amores de Nhorinhá, Otacília e Diadorim, essas diferenças estão apenas como se elas representassem as partes que lhe faltam. Quanto à perspectiva do gênero e do prazer, todas as mulheres que se relacionaram com o narrador são vistas, segundo Rosenfield (1993), igualmente respeitáveis e encantadoras, mesmo as meretrizes e as adulteras. O que as distingue é a posição social.

Tanto Diadorim quanto Otacília pertencem às famílias, cujos status econômicos são considerados alto, mas a primeira declinou dessa sua condição. Diadorim, “aquela que é sem nunca ter sido”, não foi criada do modo como seria formada, naturalmente, uma moça filha de um homem importante como Joca Ramiro. Ela se viu na missão de ser homem e assumir um lugar que lhe custou a negação do amor de Riobaldo, o qual, sem sabê-la mulher, a amava e odiava, a alma dele a via como anjo, mas sua racionalidade a afastava como ao demo. Dessa forma, Riobaldo volta todo interesse que um homem poderia ter por uma mulher, para Otacília e a contrasta em relação a Diadorim.

Assim, a forma como é descrito o ambiente natural, nas vezes em que o narrador se refere à Otacília e ao lugar que ela vive, assume conotações divinais: [...] "Quando Otacília comecei a conhecer, nas serras dos Gerais, Buritis Altos, nascente de vereda. [...] A fazenda Santa Catarina era perto do Céu – um céu azul repintado, com as nuvens que não se removem. (GSV, 2006, p. 188). Em outro momento o narrador enfatiza: [...] "A frente da fazenda, num tombado, respeitava para um espigão, para o céu. Entre os currais e o céu, tinha um só gramado limpo e uma restinga de cerrado, de donde descem borboletas brancas" [...] (p. 189). O narrador nos apresenta um ambiente divinizado e com uma natureza com aspectos ainda intocados pelo homem.

É interessante observar, que no momento em que Riobaldo está se referindo a Otacília, Diadorim não está por perto: "Mas Diadorim agora estava afastado, amuado, longe, num emperreio" (p. 189). É como se Diadorim, em virtude do sentimento pecaminoso que provocava em Riobaldo, não merecesse estar ali, no "paraíso". Diadorim, com uma beleza especial, uma delicadeza incomum aos jaunços e uma cútis macia, era a "tentação" de Riobaldo. Como o arquétipo de Eva, levando Riobaldo ao pecado. Mais uma vez, o narrador se isenta da responsabilidade de gostar de Diadorim. Ele, como homem, seria a vítima da sedução, afinal, como bem diz Candido (2004, p. 111) Diadorim seria andrógino e terrível como os anjos.

Embora concordemos com Candido sobre o fato de Diadorim aparecer ora como um anjo, ora como o diabo, discordamos da condição de androginia. Androginia seria a prática de se desenvolver traços masculinos e femininos, tornando difícil a definição do sexo à primeira vista, devido ao uso de roupas unissex e traços sensíveis que a priori, seria feminino. A nosso ver, Diadorim era mulher, mas se travestia para parecer homem e procurava agir como tal. Era o mais valente dos jagunços. Quanto às características feminóides, são traços que até poderiam existir no personagem, mas não podemos esquecer que é a visão do narrador que os mostra e que, esse mesmo narrador, um jagunço, macho, "cabra da peste", fruto de um ambiente em que predomina a força, a virilidade e o direito masculino; é apaixonado por ele. Dessa forma, Riobaldo tenta justificar seu encantamento, se esquivando do fato de ter se apaixonado por uma pessoa do mesmo sexo, porque, num contexto de preconceito de gênero em que foi formada a sociedade brasileira, nem ele, nem outros que o acompanhavam ou conheciam iriam aceitar. Por outro lado, Riobaldo no presente momento da enunciação, pode, ao contar sua história, justificar-se, colocando no outro a responsabilidade dos seus sentimentos, uma vez que se trata de uma rememoração em que o narrador, como dono

incondicional do discurso pode manipular a memória do enunciado de acordo com seus interesses.

Enquanto Otacília era uma moça formada para o casamento e para a dedicação à família, Diadorim era a donzela guerreira em “dívida” com a figura paterna. Ela procura suprir o “fracasso” de Joca Ramiro, de não ter tido um filho varão, e luta em nome do “grande pai”. Quanto a Riobaldo, até ele casar com Otacília não conseguia se decidir entre as mulheres de sua vida, a decisão mais uma vez foi do acaso, até mesmo de Diadorim, já que foi ela quem se jogou em situação de risco ao lutar com Hermógenes e morrer. Não se sabe se a “sólida” relação de Riobaldo com a esposa é realmente por um querer de coração ou por uma comodidade que lhe é interessante, afinal ela também era uma herdeira e a união de fortunas amplia a força do ‘poder’coronelista.

Na verdade, o egoísmo do protagonista já se evidencia desde o início, mas o leitor precisa estar atento para algumas divagações dele para flagrá-lo sendo ele mesmo: “Mas, mesmo depois daquela hora eu não gostava mais de ninguém: só gostava de mim, de mim” (GSV, 2006, p. 53). Riobaldo faz o pacto com o demo para poder lutar com Hermógenes, talvez por suspeitar que Hermógenes o tivesse feito: “O Hermógenes fez o pauto. É o demônio rabudo quem pune por ele. [...] Pela fraqueza do meu medo e pela força do meu ódio, acho que eu fui o primeiro que cri” (p. 66)

Nesse caso, ao fazer também o pacto, ele iria lutar de igual para igual com Hermógenes. Essa coragem buscada no demo se explica nas palavras do narrador: “Coragem em mim era variável” (p. 46). Mas Riobaldo reconhece que, não a coragem, mas a competência é proporcionada pelo tempo, pela experiência; e que só o Riobaldo do presente, no auge de sua maturidade, consegue ver isso.

Percebemos, através do discurso do narrador, que ele vai aproveitando das situações aquilo que pode estar ao seu favor, mas suas justificativas levam o leitor a acreditar na ingenuidade dele. Riobaldo conheceu o Menino e ocorreu uma simpatia mútua à primeira vista. O menino o convida para passear de canoa e lhe segura a mão para descer o barranco, ficando, aí, a premissa da condução, ou seja, Riobaldo foi levado pelo menino. Também deixa a simbologia da descida, como se ele tivesse “caindo”, uma vez que se trata de um barranco. Esse fato já prenuncia a possibilidade de Diadorim levar Riobaldo, alegoricamente, ao inferno. Eles entram na canoa que, segundo o narrador, “se equilibrava mal, balançando no estado do rio” (GSV, 2006, P. 103). Esse desequilíbrio da canoa pode simbolizar a

insegurança do narrador, uma vez que o rio pode simbolizar a vida e o amor e oferece perigo àquela "canoa", que representa o próprio Riobaldo.

Riobaldo estava esmolando a pedido da mãe, Bígri, para pagar uma promessa quando encontrou o menino (Diadorim). Depois da morte da mãe, Riobaldo é levado ao padrinho Selorico Mendes e descobre que fora miserável a vida inteira, quando poderia ter tido uma vida diferente, se tivesse sido reconhecido pelo pai. O narrador já apresenta o padrinho como "rico e somítico" (GSV, 2006, p. 111). Nos relatos de Selorico, rememorado por Riobaldo, se revelavam as desigualdades no sertão, a política manipulatória e clientelista que permeava os cantos daqueles espaços. Selorico Mendes deixa claro quem lutava e quem era dono, inclusive dos jagunços: "[...] A pena que aqui já e terra avinda concorde, roncice de paz, e sou homem particular. Mas, adiante, por aí arriba, ainda fazendeiro graúdo se reina mandador – todos donos de agregados valentes, turmas de cabras do trabuco e da carabina escopetada! [...] (p. 111).

O narrador, na sua descrição, mostra cada parte do sertão, cada minúcia com grande clarividência. Nota-se que na narrativa há uma agudeza de espirito, como se fosse uma necessidade de fazer com que o interlocutor/leitor conheça e entenda a complexa rede de ralações que caracterizam o funcionamento do sertão. À sua maneira, Riobaldo vai rememorando a observação da natureza, tal qual o faz com as queimadas que acontecem frequentemente no cerrado brasileiro, seja de forma natural, seja pela ação humana[50]. Assim, ele remonta a imagem do fogo: "De outra banda do rio se sucedeu a queima dos campos: quando o vento dava pra trás, trazia as tristes fumaças. De noite o morro se esclarecia, vermelho, asgrava em labaredas e brasas" (GSV, 2006, p. 293).

A natureza externa vai acompanhando a narração e os aspectos ambientais, muitas vezes, funcionam como modo de ver a cronologia do tempo. Assim, se apresenta na narrativa, cada momento do sertão, de chuva ou de seca. Os aspectos naturais em alguns momentos

[50] Nesse sentido, é interessante destacar as anotações de Coutinho (2013) sobre a Dinâmica natural-antropizada do Cerrado. Coutinho destaca que é muito difícil controlar o fogo nesse bioma brasileiro, assim como em outras partes do mundo que possuem ambientes parecidos com o Cerrado, casos da África do Sul e Austrália. No Cerrado brasileiro, a grande quantidade de vegetação seca pode desencadear queimadas, sejam provocadas pela ação humana, sejam pela queda de raios no início da estação chuvosa (principalmente nos meses de Janeiro e Fevereiro - verão), podendo causar incêndios de grande proporção e com consequências, muitas vezes danosas para o equilíbrio ecológico da região. Por isso, segundo esse autor, na medida do possível, é importante controlar os incêndios no Cerrado, limitando os lugares onde tais queimadas acontecem e realizando-as sucessivamente e de forma periódica. Pela descrição de Riobaldo, pode-se deduzir que as queimadas iam se espalhando em grandes áreas, conforme apontava a direção do vento e duravam muitos dias. De noite o morro se esclarecia, vermelho, asgrava em labaredas e brasas." (GSV, 2006, p. 293)

complementam a narração: “Os córregos estavam sujos. Ai, depois, cada rio roncava cheio, as várzeas embrejavam, e tantas cordas de chuva esfriavam a cacunda daquelas serras. A terrível malícia tinha se espalhado assaz” (GSV, 2006, p. 300).

Observamos que é como se o meio ambiente, no sertão, estivesse em completa cumplicidade com a vida jagunça. A imagem passada pelo narrador das chuvas formando correntes, descendo as serras e, logo em seguida a notícia da morte de Joca Ramiro se espalhando, mostra a fusão da vida humana com a natureza. São a vida e as ações humanas acompanhadas e traduzidas pela natureza.

Em algumas palavras, o narrador deixa a ideia de um conflito, de um pesar: “Vi o vago adiante da noite com sombras mais apresentadas”. Veja-se que o sentimento sempre está traduzido através de situações, fenômenos e elementos da natureza. Os aspectos fenomenológicos, bem como os elementos ambientais vão, até certo ponto, ajudando o narrador na empreitada de contar sua história com o máximo de verossimilhança em que o signo não é o bastante para a narração fiel; então vêm as comparações que unem homem/natureza:

> Olhe: jagunço se rege por um modo encoberto, muito custoso de eu explicar ao senhor. Assim – sendo uma sabedoria sutil, mas mesmo sem juízo nenhum afável; o quando no meio deles se trança um ajuste calado e certo, com semelho, mal comparando, com o governo de bando de bichos – caititu, boi, boiada, exemplo. [...] (GSV, 2006, p. 167)

Por outro lado, a natureza, de certa forma, sustenta as contradições da obra. Riobaldo, um jagunço de vida bruta, mas diz ter o coração mole e vai escolher a contemplação da natureza como melhor meio de se fazer entender cronologicamente. Dentro de sua história expressa a mais pura poesia, poesia essa, que era adotada quase sempre nos momentos em que havia uma alusão às mulheres, desta feita, à Otacília: “[...] Eu já com meu pensamento para Otacília. Me balanceei assim, adiantado da noite. [...] mas a lua subia estada, abençoando redondo o friinho de maio. Era da borda-do-campo que a mãe-da-lua sofria seu cujo de canto, do vulto de árvores da mata cerca” (GSV, 2006, p. 196). Riobaldo usa uma linguagem que se aproxima da fala sertaneja e é assim que ele se faz entender, por isso as comparações e metáforas estão em toda a narrativa, especialmente ao falar de amor, a poesia se faz presente. Ao se referir a Reinaldo ele diz:

> O Reinaldo era tão galhardo, garboso, tão governador, assim no sistema pelintra, que preenchia em mim uma vaidade de ter me escolhido para seu amigo todo leal.[...] Anta entra na água e se rupeia. Mas não. Era não. Era que eu gostava dele, gostava dele quando eu fechava os olhos. Um bem querer que vem do ar do meu nariz e do sonho de minhas noites. (GSV, 2006, p. 149)

Mais uma vez, vemos que o narrador coloca em Reinaldo a responsabilidade do seu sentimento. Quando ele diz que Reinaldo era Garboso no sistema pelintra, ele tenta nos fazer deduzir que Reinaldo possuía certa "malandragem" e, por isso, conseguia manipulá-lo (governador). Dessa forma, Riobaldo era levado a se orgulhar da amizade dele. No entanto, o narrador se contradiz ao reconhecer que não fez objeção à essa relação: "Anta entra na água e se rupeia. Mas não" e confessa um amor imenso.

O narrador, certas vezes, parece se esgueirar da ação direta ou de assumir responsabilidade sobre elas. Na fazenda dos Tucanos, em dado momento, Zé Bebelo o convida a entrar em um quarto para escrever alguns bilhetes que seriam enviados aos homens da milícia. Riobaldo, que já tinha algumas suspeitas sobre o chefe, agora se sentia afligido pela atitude de Zé Bebelo. A maneira como Riobaldo conta o fato nos faz vê-lo como se estivesse sendo "obrigado" a fazer algo que não queria, o ambiente escolhido para tal feito, e descrito pelo narrador, lembra um quarto de sacrifícios: "Ali era um quarto pequeno, sem cama nenhuma, o que se via era uma mesa. Mesa de madeira vermelha, respeitável, cheiroso" (GSV, 2006, p. 327).

Riobaldo começa a falar da cena como comandado: "O que ele explicando mandou, eu fui e principiei; que obedecer é mais fácil do que entender" (GSV, 2006, p. 328). Ele chega a dar impressão que estava agindo sob ameaça: "Pelo discorrer, revolver na mão, as vezes achei, em minha fantasia que ele estava me ameaçando" (p. 329). Os pensamentos de Riobaldo se confundem. Mas, embora ele desconfie da traição de Zé Bebelo e o tenha, naquele momento, como traidor, escreve as cartas. Ele se consome, escreve no papel a palavra traidor, mas risca, até que interroga o chefe. Zé Bebelo explica o plano, Riobaldo o aceita por falta de argumentos e se consome em pensamentos de como poderia agir caso Zé Bebelo traísse o bando:

> Se riu, qual. Riu? Eu sendo água, me bebeu; eu sendo capim, me pisou, e me ressoprou, eu sendo cinza [...]O que eu pensei - seguinte ia ser, e ficou formado um decreto de pedra pensada: que na hora de os soldados sobrechegarem, eu parava perto de Zé Bebelo; e que ele fizesse feição de trair eu abocava nele o rifle, efetuava. Matava, só uma vez. E dai... Dai eu tomava o comando, o competentemente, eu mesmo (GSV, 2006, p. 334).

Riobaldo vagueia na fantasia, eram apenas conjecturas, hipóteses, mas o desejo de comando se revela. Nesse momento Riobaldo ainda é Tatarana, o melhor atirador do grupo dos ramiros, uma larva, uma lagarta, ou seja, ele ainda não estava pronto. Por outro lado, a tatarana como lagarta de fogo, mantém o inimigo à distância. De certa forma, isso também se revela no narrador, já que não errava o alvo os inimigos não se atreviam a chegar tão próximo de sua mira: "Deixa que deixava só uns dois dedos do corpo descoberto na lateral – e minha bala se comportava" (p. 336).

Zé Bebelo e Riobaldo conheciam bem um ao outro e descobriram, ali, o limite de cada um. Por isso a paz deve reinar e Zé Bebelo diz: "Tu és tudo, Riobaldo Tatarana: cobra voadeira. [...] Ah, Urutu Branco: assim é que você devia se chamar. Amigos somos" (GSV, 2006, p. 337-338). Talvez seja esse o único momento em que Riobaldo bate de frente com alguém durante a narrativa, porque, mesmo nos momentos decisivos ele sempre dá a outrem a ação. Nessa perspectiva Candido (2004, p. 119) faz a seguinte observação:

> Na batalha decisiva do Tamanduá-Tão, este divide e encaminha seus homens para combate, mas permanece parado durante toda a ação, na linha da inatividade. "Sertão é onde o pensamento da gente se forma mais forte que o poder do lugar". O seu ficou tão poderoso, desde a opção do trato satânico, que o mundo se ordena segundo ele.

Vê-se, então, que Riobaldo se fez valente e autoritário depois do pacto, mas com ação apenas quando se encontrava no comando. Pode ser essa a forma de ganhar a guerra sem "arriscar" a vida. Esse estratagema mandonista é revelado em vários momentos na obra e estão na fala do próprio Riobaldo: "[...] Eu senti o que queria, conforme declarado: que, no fim, eu casava desposado com Otacília – sol dos rios, casava, mas que nem um rei" (GSV, 2006, p. 544). Essas ideias se revelam também em falas que ele deixa escapar na hora do combate: "Totalmente eu podia ir com todos me misturar, enviar por? Não/ Só comandei. Comandei o mundo que desmanchando todos estavam" (2006, P. 554).

O que vai se observando na historia é que Riobaldo sempre se isenta da responsabilidade da escolha. Na primeira travessia ele foi induzido pelo Menino. Depois da morte da mãe teve a vida conduzida pelo pai-padrinho, Selorico Mendes; quando toma sua primeira atitude, sai sem rumo e encontra Zé Bebelo e, este, passa a orientar a vida dele. Embora ele tenha entrado para o bando de Zé Bebelo como professor, na verdade, Riobaldo é o grande aprendiz. Percebe-se que ele teve 'mestres' que lhe foram de grande "utilidade" e exemplo de vida, Medeiro Vaz e Zé Bebelo. Com o primeiro ele aprendeu o valor do ser

humano e o espírito de liderança, e com o outro, a esperteza, mais também o jeito de levar a vida mais espontaneamente. Entretanto, em vários momentos, ele mostra uma evasão de responsabilidade nas suas ações, como se quisesse se eximir da culpa, mostrando sua capacidade de "ser e não ser" assim como o sertão é e não é. sobre esse aspecto, Candido (2004, p. 118) enfatiza:

> O segundo traço do jagunço como modo de ser é a alteração do comportamento de Riobaldo depois do pacto. Só então pode realizar o seu alvo de vingador, mas de maneira estranha, pois não age diretamente, e só esboça atos não cumpridos, ordena sem fazer ele próprio e, afinal apenas presencia.

Quando encontra o Menino pela segunda vez, agora como Reinaldo, Riobaldo se une ao amigo e vai parar no bando de Joca Ramiro. Quando Hermógenes mata Joca Ramiro, Riobaldo passa a lutar contra os Hermógenes, mas ele sempre deixa claro que a vingança é de Diadorim, era ele quem tinha sede e motivo de vingança e Riobaldo apenas o acompanhava, em virtude da afeição que tinha pelo jagunço, mas recrimina a sede de vingança do amigo e a obsessão pela violência. Por outro lado, assume essa condição de vingador de tal forma que o próprio Diadorim estranha. Percebemos aí a fusão dos opostos, numa relação de amor e ódio, tanto em Riobaldo, quanto em Diadorim. Para entender melhor esse contexto vejamos o que diz Candido (2004, p. 118-119):

> Riobaldo seria um instrumento de forças que o transcendem, e nada mais faz do que ajustar o ser à craveira que permite realizar a sua missão: fazer o bem através do mal, nutrindo com as operações do ódio um amor desesperado e imenso. De fato, a sua conduta, inclusive o ingresso no jaguncismo é determinada pelos motivos de Diadorim, não os seus próprios. Diadorim, andrógino e terrível como os anjos, primeiro trouxe-o para o bando; depois, contaminou-o com seu projeto de vingança. E ele o assume com tal integridade, que o próprio Diadorim rejeita humanamente a mudança de ser trazida pelo pacto, de que fora a causa e a razão, mas que lhe mostra o outro lado do amigo.

Riobaldo leva uma vida cujas escolhas sempre o afligem, seu espírito está sempre em conflito e procurando se questionar sobre o certo e o errado. Este traço de sua personalidade enseja uma discussão ética na obra, em se tratando do olhar entre os homens em grupos sociais e culturais, seja no sertão ou fora dele. Antes de Zé Bebelo ser um dos ramiros, Riobaldo era o único que o conhecia, por já ter participado da tropa dele, como professor. Quando Riobaldo passa a integrar o grupo dos ramiros, se depara com situações conflituosas, haja vista que, frequentemente lhe faziam perguntas a respeito das estratégias de Zé Bebelo, mas Riobaldo, que aprendera a gostar do ex-chefe e admirá-lo, não queria traí-lo, pelo menos

é o que se pode depreender do discurso do narrador: “Como eu podia depor? Podia? Tudo o que eu mesmo quisesse. Mas, traição, não” (GSV, 2006. 150). O narrador está sempre deixando para o interlocutor-leitor a premissa de que todos somos responsáveis por nossas ações, embora ele próprio contradiga essa ideia; e o que é certo ou errado depende da visão de cada um e da relatividade das situações: “[...] Eu devia? Não devia? Vi o vago o adiante da noite com sombras mais apresentadas. Eu, quem é que eu era? De que lado eu era? Zé Bebelo ou Joca Ramiro? [...] De ninguém eu era. Eu era de mim. Eu, Riobaldo. Eu não queria querer contar (p. 151). Essas assertivas nos levam a perceber a relação do homem com a natureza no sentido de ver sua posiçãoperante o semelhante, bem como sua capacidade ética.

Riobaldo sai da guerra como vencedor, herói jagunço, chefe Urutu Branco, valente e corajoso que, assim como Joca Ramiro, usou a inteligência, sabendo deixar os diabos se “gastejarem”, tanto que, nos momentos próximos da batalha ele diz: “Tinha pressa de um final, mas o que ia mor em mim era uma lavorar de paciência. Talento que eu podia ficar retardando lá, a toda vida” (GSV, 2006, p. 551). Esses mesmos aspectos se encontram em outras falas do do narrador, a exemplo de: “Deus se economiza” (p. 23); também em observações como as de Candido (2004, p. 120) quando diz: “No último lance, no combate de arraial do paredão nem mais comandos. Atira como um jagunço comum, do alto do sobrado, enquanto o essencial é feito pelos outros.”

As perspectivas de Candido podem ser observadas na hora da morte de Diadorim. Foi Diadorim quem lutou, matou Hermógenes e morreu, deixando, para Riobaldo, a lembrança do que não foi e a certeza de não ser, sendo. Riobaldo mostra a força e a maldade que o poder pode dar a alguém. Tem momentos que ele se regozija com os feitos assim como Zé Bebelo o fazia. Comanda se achando o senhor do sertão, assim como Joca Ramiro. É como se Riobaldo representasse todas as personalidades, porque ele é o homem, o ser humano, que solta seu próprio demônio. Nesse contexto, ele se confessa:

> Mais coragem que todos. Alguém foi quem me ensinou aquilo, nessa minha hora? Me vissem! Caso que, coragem, um sempre tem poder de mais sorver e arcar um excesso – igual ao jeito do ar: que dele se pode puxar sempre mais, para dentro do peito, por cheio que cheio, emendando respiração... À fé, que fiz. Se não vivei Deus, ah, também, com o demo não me peguei – refiro - ; mas um nome eu só falava falado baixo, e que pensado com mais força ainda. E que era: - Urutu Branco!... Urutu Branco!... Urutu Branco... Cujo era eu mesmo. Eu sabia, eu queria. (p. 554)

Vê-se uma autorreflexão, como um Gitã,[51] um exercício espiritual, uma forma de conhecer a natureza da alma humana, mostrando-a semelhante à natureza externa. Dessa forma, a fusão dos opostos em tudo que existe e que, contraditoriamente, dá harmonia a um mundo de naturezas diversas que formam um todo, são aspectos que se revelam na narrativa de Riobaldo.

Percebemos durante a narrativa que Riobaldo vai se expurgando, denúncias, confissões, medos, receios, pecados, amores, desejos que são colocados sempre em ponderações e, ao mesmo tempo, traduzidos através dos elementos da natureza. Vemos um eu narrador que se entrega e se redime, através de justificativas que ele pode objetar hoje, anos mais tarde, depois das incoerências e inconsequências do rapaz que não se sabia.

Esses aspectos se encontram também com as perspectivas riobaldianas, na tentativa de mostrar sempre a dualidade das coisas e das pessoas e como se revelam nelas o bem e o mal. Riobaldo coloca Hermógenes, por exemplo, como alguém que revelou o lado mal, que na verdade, já se encontrava dentro dele. Ele mostra essa revelação também em Diadorim, na luta dele com Hérmogenes em que cada um expõe seus "diabos": *"o diabo na rua no meio redemoinho*". Percebe-se que, enquanto o narrador expõe, para seu interlocutor, essas prerrogativas humanas, ele mesmo se põe em questão, enquanto se interpela e interpela o outro sobre o pacto com o demo, colocando em dúvida se sua capacidade de agir contra o semelhante é dele ou do demo, o qual ele não sabe se existe. Do mesmo modo, ele se consome ao achar o mal no fato de gostar de Diadorim e se penitencia todo o tempo. Esses questionamentos de Riobaldo remetem a um exercício espiritual.

> Todas as vezes que acontece esse esforço de rememoração, uma história irrompe, por assim dizer, em algum ser humano, o relato do ocorrido aí se detém e "uma narrativa composta, um parágrafo a mais, acrescenta - se aos recursos do mundo" – para usar a definição de Hannah Arendt. De fato: ratificada pelo poeta ou pelo historiador, a narração da história se integra à realidade dos homens, obtendo permanência e estabilidade. (ÁVILA, 2006, p. 9)

---

[51] Olhando esses aspectos e ligando-os aos fundamentos da vida oriental observa-se que o Hinduísmo, pelo menos para a grande maioria do povo indiano, é cultuado através de cantos. Um deles é o *Mahabharata* que contem o épico religioso preferido pelos hindus, o poema espiritual *Bhãgavãd Gitã*, constituindo-se de uma espécie de exercício espiritual em que o homem procura "traduzir-se", através de uma autorreflexão profunda da natureza humana, no intuito de encontrar a luz e expulsar de si o mal, ou seja, deixar predominar sua porção boa, na dualidade mundana.

Riobaldo nos mostra essa percepção de homem no final de sua narrativa, quando parece ter chegado, não ao fim de seu exercício espiritual, mas a um consenso consigo mesmo: "[...] Nonada. O diabo não há! É o que eu digo, se for. Existe é homem humano. Travessia." (GSV, 2006, p. 608). Veja-se que é no próprio homem que se encontram todas as respostas. Riobaldo não chega ao desapego material, uma vez que encerra sua narrativa como coronel, dando uma continuidade ao contexto de sociedade estruturada sob as premissas das relações capitalistas, mas dentro da proposta de sua visão de mundo há uma expurgação de si mesmo, de suas concepções, ações e pensamentos, que agora ele vê a certa distância, sua Travessia.

4.2 DIADORIM

Neste tópico, observamos as atitudes discursivas do narrador e protagonista, Riobaldo, em relação à personagem Diadorim, buscando evidenciar no discurso factual do narrador, em sua experiência vivida, aspectos que vislumbrem sua inquietação, principalmente naquilo em que o narrador nos faz enxergar, ou melhor, naquilo que ele destaca no outro, mas não qualquer outro, somente aquele que ele permite ao leitor desvelar. Trata-se de seus sentimentos, em virtude da paixão pelo amigo (Diadorim) e, ao mesmo tempo, as paradoxais justificativas para sua consciência intima e inconfessável, em virtude, sobretudo, de ver a sua masculinidade preservada. Observamos a condição de negação da mulher perante a construção da feminilidade, seus disfarces e mecanismos para manter a sua condição de mulher e, ao mesmo tempo, o esforço para parecer homem, assumir trejeitos de jagunços.

Assim, é interessante perceber como Riobaldo projeta a imagem de Diadorim através da natureza, estabelecendo a relação entre a personagem e os elementos naturais para evidenciar, principalmente, mas não exclusivamente, a feminilidade e a beleza do amigo, mas também os estereótipos construídos em torno do papel de mulher, e suas idas e vindas para parecer homem perante a jagunçada. Assim, o narrador tenta advogar em favor de si mesmo, uma vez que ao se apaixonar pelo suposto jagunço, ele coloca sua virilidade sob suspeita. Ressalta-se, contudo, que o narrador se preocupa, com efeito, e ao bem dos fatos, em mostrar outros traços da personalidade de Diadorim. Dessa forma, ressaltamos, principalmente, aqueles aspectos que se sobressaem pela voz do narrador e que, a nosso ver, está visceralmente entrelaçado à abordagem Ecocrítica.

O GSV traz uma narrativa em que tudo que o leitor toma conhecimento é através do narrador. É da percepção dele que emerge um discurso entrecortado, fragmentado, no qual ele vai relatando os fatos e, ao mesmo tempo, deixando seu ponto de vista perante as situações vividas. Riobaldo é dono e senhor do seu discurso, é o protagonista do relato e também a testemunha das situações vividas por outros. Portanto, o leitor terá como instrumento interpretativo, apenas o ponto de vista do narrador sobre tudo que acontece na narrativa e deverá se reportar sempre ao discurso dele, no intuito de perceber revelações subliminares nas possíveis pistas deixadas pelo protagonista rosiano.

Seguindo esse raciocínio, é a percepção do narrador em relação a Diadorim que vai nos guiar na análise. Buscamos argumentos que sustentem a assertiva de que o "amor impossível" e inaceitável, do protagonista pelo amigo jagunço, encerra intenções não confessas, que são motivos de inquietações e angústias, e ao mesmo tempo, motivos das justificativas de Riobaldo para o seu sentimento, justificativas que são embasadas através da natureza.

Riobaldo busca no meio ambiente, subsídios que sustentem suas fantasias amorosas em relação ao amigo, como uma maneira de aliviar sua consciência, ante a condição duvidosa a que ele se auto impõe, com relação ao seu comportamento sexual. Assim, é possível observar, que o protagonista procura no leitor uma cumplicidade, como se qualquer um, e não só ele, pudesse nutrir pelo jagunço aquele sentimento, se o visse da forma como ele o vê. Para isso, o narrador recorre à naturalização pela associação imagética dos elementos naturais e humanos, estruturados conjuntamente e projetados na figura de Diadorim, de modo que vai sendo revelado, aos poucos, o verdadeiro significado que ele tem na vida do narrador.

Encontra-se no sertão de Guimarães Rosa uma mulher valente, bonita e misteriosa, que alimenta a imaginação do narrador, Riobaldo, que se sente provocado e, ao mesmo tempo, horrorizado por esse sentimento "amoroso", já que para ele, esse sentimento coloca sob suspeita suas convicções morais e sexuais, por imaginar está alimentando a predileção, ao estilo de uma paixão extremosa, por alguém do mesmo sexo. Esse narrador em conflito confessa e, ao mesmo tempo justifica seus sentimentos, pois "Ao apaixonar-se por ela, sem duvidar de seu disfarce, Riobaldo torna-se uma presa de elucubrações sobre as ambiguidades entre a diferença e a semelhança". (GALVÃO, 2006, p. 145)

É nesse contexto de ambiguidades que os dois chegam até o momento final da vingança em nome de Joca Ramiro, pai de Diadorim. Vingança essa que Riobaldo, até certo

ponto, assume em virtude do amor que sentia por Diadorim, que o faz alimentar o ódio pelo traidor Hermógenes, assassino de Joca Ramiro, nutrindo, como bem assevera Candido (2004, p. 118) “Com as operações do ódio, um amor desesperado e imenso.”

Nesse contexto, é interessante perceber como a figura feminina vai sendo revelada até o momento em que Riobaldo descobre que Diadorim é de fato uma mulher. Essa descoberta, de certa forma, justifica seu sentimento e, ao mesmo tempo, corrobora sua condição de macho, que “farejou” uma fêmea, mesmo por baixo da carapaça que escondia a feminilidade, uma vez que Diadorim se vestia e se comportava como um jagunço. Considerando o tempo da narrativa e o tempo dos fatos rememorados, parece proposital a forma como Riobaldo faz Diadorim aparecer com aspectos feminódes. Nesse caso, ele alivia a própria consciência quanto a sua masculinidade e, ao mesmo tempo, elimina qualquer possível suspeita por parte do seu interlocutor.

Em *Grande sertão: veredas* adentra-se em um espaço considerado masculino, o sertão. Espaço que ainda alimenta o imaginário em vários sentidos, por ter sido, durante muito tempo, um lugar misterioso e “encantado”. Ainda hoje, depois do desbravamento dos sertões pela técnica industrial, se guardam histórias, casos e opiniões a respeito dessa região. Nesse sentido, a personagem Diadorim corre os espaços sertanejos em companhia de jagunços, lutando em nome daquele que seria o “senhor do sertão”, o seu pai Joca Ramiro. Primeiro para agradá-lo e suprir a falta que lhe fazia um filho varão, e depois, para honrar o seu nome, tomando para si a responsabilidade da vingança do pai, que fora morto traiçoeiramente.

Joca Ramiro, um homem respeitado, cultuado e, até certo ponto, divinizado no sertão, tido como um homem que expressa bondade e justiça, não fez justiça à própria filha, a quem negou a condição de uma realização de ser o que realmente era. Assim, Diadorim era a herdeira que nunca receberia, como afirma Rosenfield (2006, p. 261), “O seu devido lugar no universo “paradisíaco” da fazenda São João do Paraiso. [...] O mandado de ódio do pai a desvia para a “lavoura” sangrenta da jagunçagem”.

Diadorim era chamado assim apenas por Riobaldo, narrador protagonista e amado, silenciosamente por ele. Para o resto dos jagunços ele era Reinaldo. Diadorim é um tipo de personagem já velho conhecido da literatura, uma jovem travestida de homem para lutar em pé de igualdade com os homens na guerra, tendo sempre um motivo maior para tal ação, como nos mostra Walnice Nogueira Galvão, quando observa que esse tipo de personagem

permeia a história cultural, mítica e artística e agrada, tanto pelos motivos ou causas, quanto pela qualidade esfíngica que o personagem apresenta. Nesse contexto, ela observa que:

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

De certa forma, Diadorim quebra um pouco com a perspectiva da donzela guerreira quando observamos o final de sua história. Normalmente esta donzela tem sempre um lutador, um homem de armas que a encanta e para quem ela se entrega depois de sua missão. No caso de Diadorim, ela luta em nome do pai e entrega-lhe, por assim dizer, sua castidade, uma vez que morre em causa dele, antes de se "conhecer" mulher. Nessa perspectiva, Rosenfield (2006, p. 265) faz a seguinte afirmativa:

> Diadorim não aparece como reserva especificamente feminina, mas como dedicação absoluta e fatal a serviço "do pai, do chefe dele". [...] O celibato em nome da valentia – não significa apenas o destino trágico do mais corajoso dos jagunços, mas também a figura poética de uma falha fatal do sertão. Nela aparece a incapacidade de conceder ao feminino, ao universo simbólico da mulher, o seu devido lugar.

Assim, Diadorim se encontra com outras donzelas guerreiras como Atlanta, Artemis, Electra e Mulan que, em nome do pai, renunciaram a sua própria condição natural de feminilidade, mas se diferencia delas porque essas donzelas recuperam sua condição ao se entregarem ao amor, já Diadorim morre sem assumir sua condição de mulher. No início, Riobaldo encontra-se com um menino por quem se sente imediatamente atraído, esse menino em certo momento lhe diz: "Sou diferente de todo mundo. Meu pai disse que eu careço de ser diferente, muito diferente" (GSV. 2006, p. 109). Nesse momento, se evidencia a condição de uma mulher que teve que ser homem, mesmo que isso representasse a negação de si mesmo, ao renunciar a um grande amor.

Há nessa premissa, mesmo que indiretamente, uma desterritorialização do "espaço" feminino (condição de ser). Diadorim, para sobreviver no "mundo" dos machos sem sofrer danos, deveria ser um deles. Daí porque dizer-se que o espaço feminino foi subtraído, esvaecido pela dominância do espaço masculino. Nesse sentido, podemos observar que o

espaço sertanejo também subvertia as perspectivas dos ideais sociais e capitalistas, tanto pelo tipo de vegetação quanto pela cultura e comportamento dos que nele viviam.

O pai de Diadorim lhe impõe, desde a infância, a condição de homem, com a justificativa de tê-la sempre ao seu lado sem que ela sofresse os assédios sexuais dos jagunços. Assim, perpassa, de forma subliminar, na atitude de Joca Ramiro, o desejo do filho varão, o que se confirma também pela omissão da paternidade, uma vez que, assumida a condição de pai e, eventualmente descoberta a farsa, ele teria sua posição e o respeito "conquistado" comprometidos.

Com relação à maternidade, Riobaldo conhece sua mãe, mas ela morre e deixa-o ainda menino, depois ele descobre que o padrinho, Selorico Mendes, é seu pai. No caso de Diadorim, não se vê alusão à mãe dela, a não ser em uma conversa em que ela pergunta sobre a bondade da mãe de Riobaldo e diz: "Pois a minha eu não conheci... [...] barra, beiras, cabeceiras. Fosse cego de nascença!" (GSV, 2006, p. 41). Percebe-se que, assim como Riobaldo era filho bastardo, uma vez que a mãe nunca lhe tinha revelado o nome do pai, como se fosse proibido esse feito, Diadorim poderia ser filho de uma mulher pobre a quem pode ter sido negado o direito de ter a filha a seu lado, casos que eram comuns no sertão, na época em que Rosa escreveu a obra. Esses aspectos podem ser observados na fala de Riobaldo quando diz:

> Por mim, o que pensei, foi: que eu não tive pai; quer dizer isso, pois eu nunca soube autorizado o nome dele. Não me envergonho por ser de escuro nascimento. Órfão de conhecença e de papeis legais, é o que a gente ver mais, nestes sertões. Homem viaja, arrancha, passa: muda de lugar e de mulher, algum filho é perdurado. Quem é pobre, pouco se apega. É um giro no vago dos gerais. [...] (GSV, 2006, p. 41-42).

Assim, Diadorim é submetido a uma grande frustação, um verdadeiro obstáculo psicológico, o que a impediu, inclusive, de questionar o pai sobre a origem e o paradeiro de sua mãe. Isso mostra que lhe foi negado, também, o direito de ser filha, do amor, da compreensão e da cumplicidade que poderia ter tido, da mãe. Nessa perspectiva, vemos porque Diadorim "tinha que ser diferente". É como se ela tivesse nascido para uma missão, como diz o próprio Riobaldo ao encontrar o batistério dela: "De Maria Deodorina da Fé Bettancourt Marins – que nasceu para o dever de guerrear e nunca ter medo, e mais para muito amar, sem gozo de amor [...]" (GSV, 2006, p. 604).

Já adultos Riobaldo e Diadorim se reencontram, este se apresenta como Reinaldo, depois diz para Riobaldo que seu verdadeiro nome é Diadorim. Apesar de apenas Riobaldo conhecer o nome e o chamar assim, não conhecia a identidade sexual do jagunço. Se sente atraído pelo amigo e entra em conflito, pois seus valores jamais permitirão a possibilidade de uma relação afetiva com Diadorim. O mistério do comportamento do jagunço e os questionamentos que ele faz, em algumas ocasiões, intrigam o narrador que, não encontrando palavras para evidenciar a representação do amigo para ele, o metaforiza: "Diadorim é minha neblina".

Diadorim fala pouco, mas o significado de suas palavras tem uma importância muito grande na vida e na memória do narrador. A presença e a imagem dele acompanham Riobaldo em todos os momentos e em tudo o que vai fazer:

> Diadorim me pôs o rastro dele para sempre em todas essas quisquilhas da natureza. Sei como sei. Som como os sapos sorumbavam. Diadorim, duro sério, tão bonito, no relume das brasas. Quase que a gente não abria boca; mas era um delem que me tirava para ele – o irremediável extenso da vida. (GSV, 2006, p. 29)

Esse sentimento que transcende as palavras e confunde o narrador encontra, nos aspectos da natureza externa, uma forma de traduzir a natureza humana em sua condição amorosa e conflituosa ao mesmo tempo. Assim, a natureza é reivindicada para dar, ao leitor, a possibilidade de entendimento da visão de Riobaldo sobre Diadorim. A visão nebulosa que não permite ver além, que limita o olhar humano a certa distância, como uma cortina blumática, é a mesma dificuldade que Riobaldo sente ao analisar a pessoa por quem se sente atraído, de ver como ele realmente era, então oferece traços e características, a ele, como quem procura, no leitor, uma cumplicidade na análise:

> Diadorim caminha correto, com aquele passo curto, que o dele era e que, a brio pelejava por espertar. [...] aí mesmo assim, escasso no sorrir, ele não me negava estima, nem o valor dos seus olhos. **Às vezes eu tinha a cisma que, só de calcar o pé em terra, alguma coisa nele doesse**. [...] Tanto que me vinha a vontade, se pudesse, nessa caminhada, **eu carregava Diadorim, livre de tudo nas minhas costas**. (GSV, 1984, p. 285) (Grifo nosso)

Percebem-se aspectos de uma fragilidade que não é condizente com o masculino do imaginário social, especialmente sertanejo, e uma leveza aparente no corpo do personagem, que remete ao feminino. É importante perceber que Riobaldo é um narrador já maduro e

narra sua história de aventuras pelo sertão, para um interlocutor, ao qual não dá direito de fala. Portanto, toda percepção do leitor é observada a partir do olhar do narrador.

A projeção de Diadorim, feita pelo narrador através da natureza, começa desde o primeiro encontro na travessia do Rio São Francisco, que simboliza um ritual de passagem na vida do narrador, revelado por ele quando diz "O rio Chico partiu minha vida em duas partes" (GSV, 1984, p. 237). Essa divisão da vida do narrador também se liga ao encontro com Diadorim, o antes e o depois de conhecê-lo. Assim, o rio passa a ser o símbolo do amor de Riobaldo e em que ele projeta a imagem de Diadorim, relacionando-a as qualidades e peripécias do rio, deixando refletir através dele, os aspectos físicos, comportamentais e também o sentimento que surge entre os dois amigos: "Sereno, sereno, eu vi o rio. Via os olhos dele, produziam uma luz" (GSV, 2006, p. 106).

É como se a imensidão do rio se fizesse nos olhos do menino e, ao mesmo tempo, a luz dos olhos transfigurasse a do sol nas águas. Veja-se que, no momento que conhece Diadorim, Riobaldo diz ter perdido o prumo de sua vida e se deixou levar por ele, assim como o barco levado pela correnteza do rio. É como se esse novo sentimento o arrastasse com a mesma força que a corrente do rio: "Aí o bambalango das águas, a avançação enorme roda-a-roda - o que até hoje, minha vida, avistei de maior foi aquele rio. Aquele, daquele dia." (GSV, 2006, p. 106).

Vê-se que o medo não era do rio, mas do rio "daquele dia". O narrador fala do rio e do menino ao mesmo tempo, levando-nos a relacioná-los. Riobaldo, mesmo com medo, entra na canoa e atravessa o rio e, apesar das incertezas e do medo de estar, supostamente envolvido pelo menino, se deixa levar. Foi o menino quem o levou para atravessar o rio, daí a relação do sentimento que o arrasta com as águas do rio: "Eu devo ter arregalado doidos olhos. Quieto, composto, confronte, o menino me via - Carece de ter coragem. - Ele me disse." (GSV, 2006, p. 106).

A primeira menção de carinho do menino, em relação a Riobaldo, tem uma reação transposta pela metáfora da natureza: "Você também é animoso... - me disse. **Amanheci minha aurora**." (GSV, 2006, p. 107). É como se, naquele momento, descortinasse o dia, ou seja, a vida de Riobaldo ganha um novo sentido: "Eu não sentia nada, só uma transformação, pesável. Muita coisa importante falta nome". (P. 109). Essa falta de um nome para determinadas coisas remete à situação de não saber explicar o sentimento, por isso o uso dos elementos da natureza. Essa percepção de Riobaldo, que ele não consegue expressar através

de palavras, é a percepção dele sobre Diadorim que vai se revelando, aos poucos, na maneira como se refere a ele em cada momento, em tom fenomenológico. Os elementos colocados na fala levam o leitor a relacionar a figura de Diadorim à natureza:

> Lembro que naquela manhã também o calor era menos, e o ar era bondoso. Aí eu à paz - com vontade de alegria - como se estimasse recebendo um aviso. Demorei bom estado, sozinho, em beira d'água, escutei um fife dum pássaro: era Diadorim que chagando, ele já parava perto de mim. (GSV 1984, p. 182)

Percebe-se que os elementos naturais são postos de modo que "avisam" Riobaldo da iminente presença de Diadorim, todos os elementos constantes no fragmento discursivo estão em convergência, como uma celebração de um acontecimento, e a alegria de Riobaldo comunga com a da natureza, como se essa, assim como ele, sentisse a saudade e a alegria motivada pela presença de Diadorim. Já em outros momentos, Riobaldo se mostra envolto em um misto de revolta e prazer pelo sentimento em relação ao companheiro:

> Diadorim me queria tanto bem que o ciúme dele por mim também se alteava. Depois de um rebate de contente, se atrapalhou em mim aquela outra vergonha, um estúrdio asco. [...] Diadorim pôs a mão em meu braço. Do que estremeci, de dentro, mas repeli esses alvoroços de doçura (GSV, 1984, p. 30).

Ao longo da narrativa, Riobaldo parece ir justificando seus sentimentos e as justificativas são como um alívio para sua consciência, ele caracteriza o companheiro, conferindo-lhe aspectos que evidenciem a sua condição feminóide. Riobaldo, na "certeza" de sua masculinidade, não precisava se mostrar, uma vez que, como observa Pierre Bourdieu (2010, p. 18) "A força da ordem masculina se evidencia no fato de que ela dispensa justificação: a visão androcêntrica impõe-se como neutra e não tem necessidade de se enunciar em discursos que visem legitimá-la". Portanto, Riobaldo não se justifica enquanto homem, mas justifica seu sentimento a partir da condição do outro.

O mistério de Diadorim é grande, a ponto de o narrador tentar nos fazer entender de várias formas. Diadorim se apresenta primeiro como Reinaldo, depois diz se chamar Diadorim. Vê-se que há uma mudança no sentido linguístico dos vocábulos, como se um representasse simbolicamente a força, a luta, o masculino, enquanto que o outro vem semanticamente carregado de fragilidade.

Numa visão mais apurada e até certo ponto semiológica, podemos perceber que apesar de existir a letra “A” nos dois vocábulos (Rein(a)ldo e Di(a)dorim), no primeiro ele é fechado pela letra “L” e finalizado pela vogal do masculino “O”. Já no segundo o “A” abre-se para a “dor” e a palavra finaliza-se nasalizando, numa espécie de diminutivo que fomenta leituras que podem levar à fragilidade, à pequenez, e até à uma expressão de carinho. Portanto, os nomes que Diadorim assume compõem a representação dele em cada ocasião: Reinaldo, o jagunço guerreiro e Diadorim que só podia ser conhecido e verbalizado por Riobaldo.

GSV é uma obra que permite várias visões analíticas. Clarissa Pinkola Estés é uma pesquisadora jungniana e as simbologias mostradas por ela se relacionam com algumas situações ficcionais da obra analisada. A autora mostra o que existe de dual no masculino e no feminino (homem/cachorro e mulher/loba), evidenciando onde se separam e onde se encontram esses universos de forma arquetípica.

Ainda nesse contexto, observamos que o nome **Rei-**naldo daria ao jagunço a possibilidade de ação da masculinidade e o direito de estar à altura do pai, que era “rei” do sertão. Porém, o nome verdadeiro foi ocultado, mesmo quando confessou para Riobaldo que se chamava Diadorim, pois seu nome de registro era Maria Deodorina. A respeito dessa assertiva, Clarissa Estés observa que:

> O motivo pelo qual o nome verdadeiro é, muitas vezes, mantido em segredo está na proteção do seu dono, para que ele ou ela possa crescer e ocupar o potencial do nome e na proteção do próprio nome, de modo que ninguém avilte ou prejudique. (1994, p. 156)

Observa-se, nesse caso, que os motivos de Diadorim eram duplos: o de proteção de sua pessoa e, também, para fazer jus ao nome que lhe foi dado, ou seja, aprender a lutar, a ser destemido, como fica evidente na conversa deles, ainda meninos, na beira do rio:

> [...] “Que é que a gente sente quando tem medo” ? __Ele indagou. Você nunca teve medo? __Foi o que me veio de dizer. Ele respondeu: “Costumo não”. ___ E, passado o tempo dum meu suspiro __”Meu pai me disse que não se deve de ter”.[...] Ainda ele terminou: “ Meu pai é o homem mais valente deste mundo”. (GSV, 2006, p. 106)

Ao observarmos a conduta de Diadorim, nos reportamos a Estés, porque ela observa que, miticamente, a mulher tem a natureza dual (mulher/loba). Esta dualidade é estruturada pela relatividade da condição do eu feminino, que, segundo a autora, pode ser ora meiga, atraente, encantadora, ora selvagem, raivosa, firme, pronta para luta. Representa também uma

forma de sobrevivência ou de proteção, além de ser um efeito natural do eu feminino. Nesse contexto, ela infere:

> Qualquer um que seja íntimo de uma mulher selvagem está, de fato, na presença de duas mulheres: um ser exterior e uma criatura interior, um que habita o mundo terreno e outro que vive num mundo não tão visível. O ser exterior vive à luz do dia e é observado com facilidade. [...] Já, a criatura, costuma chegar à superfície, vindo de muito longe e, com frequência, aparece e desaparece rapidamente, embora sempre deixe uma sensação: algo de surpreendente, original e sagaz. (1994, p. 152)

Nessa perspectiva, Diadorim representa a fusão dos polos opostos (masculino e feminino). É uma mulher que se traveste e age como homem, vez por outra evidencia seu lado selvagem e, às vezes, deixa revelar-se, ainda que subliminarmente, sua feminilidade através da visão e das palavras do narrador:

> E ele me deu a mão. Daquela mão eu recebia certezas. Dos olhos. Os olhos que ele punha em mim, tão externos, quase tristes de grandeza. Deu alma em cara. Adivinhei o que nós dois queríamos __ Logo eu disse: ***Diadorim, ... Diadorim!* __ Com uma força de afeição**. Ele sério sorriu. E eu gostava dele, gostava, gostava. Aí tive o fervor de que ele carecesse de minha proteção toda a vida: eu terçando, garantindo, punindo por ele. (GSV, 2006, p. 156) (grifo nosso)

> Era que ele gostava de mim com a alma; me entende? O Reinaldo. Diadorim, digo. Eh, **ele sabia ser homem terrível**. Suspa! O senhor viu onça: boca de lado e lado, raivável, pelos filhos? Viu rusgo de touro no alto campo; cobra jararacussú emendando sete botes estalados; bando doido de queixadas se passantes, dando febre no mato? **E o senhor não viu o Reinaldo guerrea**r! *O demônio na rua, no meio do redemunho*. (GSV, p. 158) (grifo nosso)

Observa-se que, em alguns momentos, Diadorim mostra sua capacidade de amar, de querer e aparece para Riobaldo com a fragilidade feminina. Ao mesmo tempo, os olhos mostram uma tristeza que turva a leitura do narrador, mas deixa claro o que queria. Pelo tato também se deixa passar a delicadeza das mãos dele em relação às do narrador. Observa-se que, no primeiro fragmento, Riobaldo se refere a Diadorim, já no outro ele lembra o nome, mas, ao falar da ação do amigo na luta, ele o trata por Reinaldo. Riobaldo não coloca Reinaldo como um homem terrível, mas como aquele que sabia ser um homem terrível, portanto, não dá a certeza de um ser que é, mas que está naquela condição temporariamente.

Observa-se também, que a condição selvagem dada a Reinaldo, na luta, é relacionada à natureza, aos instintos animais; depois, a própria condição milenar dada miticamente à mulher de anjo e demônio, o que fica expresso na frase final “O demônio na rua, no meio do redemunho”, remete ao diabo solto, ou saído de um corpo onde estava adormecido.

No bando, os jagunços, em sua maioria, utilizam armas de fogo. Diadorim é reconhecidamente observado pelo uso da faca. Simbolicamente, o uso desse objeto fálico pode ser a representação daquilo que lhe falta (o pênis) e, ao mesmo tempo, é com esse objeto que ele se atira contra os inimigos, ou seja, o objeto lhe dá a força e o "poder" para que possa lutar de igual para igual com outro homem. Esses aspectos representam a condição machista de uma sociedade em que a condição feminina é negada por "incompetência" ou fraqueza, e na qual, a mulher só é vista como capaz a partir do momento que assume o masculino. Esses aspectos se veem em histórias de donzelas guerreiras dentre outras.

Essa assertiva se apoia, entre outras ocorrências, no momento em que Diadorim mata Hermógenes a facadas, mas também é morto por ele da mesma forma. Esse fato remete à simbologia da faca empunhada por um homem como uma penetração e, consequentemente, a "destruição" do feminino, uma vez que depois que Hermógenes o mata vem à tona a verdadeira identidade, a condição feminina de Diadorim.

Verifica-se, também, que a mulher sempre foi um dos principais motivos da temática literária e é considerada um ser de múltiplas faces, misterioso, a ponto de não se deixar conhecer por inteiro. Nesse sentido, Riobaldo mostra o sertão na mesma condição da mulher. Diadorim é um enigma que Riobaldo não consegue decifrar, assim como o mistério do sertão que também inquieta o narrador. Diadorim mostra uma dualidade e uma inconstância que incomoda o protagonista e ele apresenta essas características também quando apresenta o espaço-ambiente, evidenciando a relação entre a mulher e a natureza:

> Os afetos. Doçura do olhar dele me transformou para os olhos de velhice da minha mãe. Então, eu vi as cores do mundo. [...] de manhã o rio alto, branco, de neblim; e o ouricuri retorce as palmas. Só um bom tocado de viola é que podia remir a vivez de tudo aquilo (GSV, 2006, p. 148).

Riobaldo deixa evidente seu sentimento e reconhece isso quando se refere ao tocado da viola, é como se só a poesia fosse capaz de expressar o que tudo aquilo lhe causava. A profundeza do sertão, que não se deixa ver completamente, e a assimilação de Riobaldo das entranhas sertanejas como inferno, aonde ele vai junto com Diadorim, remetem ao questionamento do amor "maldito", pecaminoso, enquanto que o amor de Otacília (sua prometida) seria a "salvação", pois ela surge como a mulher perfeita. Em Diadorim encontra-se a dualidade indefinível que incomoda o macho, como mostra Estés:

> As forças masculinas podem incluir tipos de energia semelhantes à do Barba Azul ou ao do assassino de Mr. Fox e por esse motivo tentam demolir a estrutura dual das mulheres. Esse tipo de pretendente não consegue tolerar a dualidade e procura a perfeição, procura a verdadeira e única substancia feminina imitável e inalterável encarnada na única mulher perfeita. (1994, p. 155)

Assim, percebe-se que Diadorim era o "perigo", era algo não conhecido e, portanto, não dominado. Já Otacília era a "verdade" única, evidente e tradicional, era a "salvação" de Riobaldo. Ela representa a idealização da mulher pela sociedade, enquanto que Diadorim transgride esse ideal.

É importante observar que o feminino, na voz masculina, é apresentado conforme a visão do outro e, no imaginário masculino, o feminino vai ser apresentado sempre por excessos como mostra Brandão (2006, p. 89):

> O lugar do feminino pelo masculino tende a ser caracterizado pelo mais, pelo excesso, pela plenitude que nega a castração. Excesso de significantes. [...] Paradoxo sem solução, figura do enigmático que torna o feminino inviável, incompreensível, destinado ao irracional e ao mítico. Estranho feminino, estranheza do feminino, conhecido e desconhecido, lugar do amor e susto, do secreto recalcado, que circula no corpo do texto como um grande corpo feminino só desvendado em sua feminilidade na morte.

Em GSV, Diadorim é evidenciado conforme a percepção de Riobaldo e essa percepção sofre influência do seu sentimento amoroso misturado com o de culpa, por achar que se trata de um homem. Esses conflitos do narrador inflamam ainda mais o discurso narrativo, que se delonga em excessos: "Diadorim carecia do sangue de Hermógenes e do Ricardão, por via. Dois rios diferentes - era o que nós dois atravessávamos?" (GSV, 2006, p. 354) A sede de vingança de Diadorim, de certa forma, também incomodava o narrador e, mais uma vez, se vê que o rio, em sua inconstância, pode representar as diferenças de opiniões entre os parceiros.

É interessante observar que esse rio inconstante se faz presente no nome do protagonisata, Rio-baldo, diz da inconstância da sua personalidade e mostra-se tanto nas semelhanças das fases da vida, desde a morte de sua mãe, as mudanças na sua trajetória: primeiro a condição de órfão, depois de herdeiro rico, em seguida de fugitivo para ser professor no bando da milícia e a mudança radical quando se junta ao bando de jagunços; quanto pelo seu comportamento inquieto, paradoxal que ora flui serenamente como os lagos do rio e ora se alvoroça como as corredeiras.

Nessa inquietude, alimentada pelo amor e pelo ódio, fomentada pelo sentimento amoroso, o protagonista vai observando detalhes, analisando atitudes de Diadorim e dando ao leitor como um advogado em um julgamento, argumentos que justifiquem a atração dele pelo amigo. Entretanto, Diadorim só é evidenciado por completo depois de morto, só então Riobaldo consegue descortinar a neblina que cobria aquele corpo cobiçado e rejeitado. Corpo que, em sua beleza e complexidade enigmática, é revelado sempre relacionado ao espaço ambiente apresentado pelo narrador, especialmente quando se trata da geografia sertaneja que precisava ser desbravada, conhecida, assim como Diadorim. "Uivei. Diadorim! Diadorim era mulher. Diadorim era mulher como o sol não acende a água do rio. Urucuia, como eu solucei meu desespero." (GSV, 1984, p. 458)

Durante toda narrativa, Diadorim é apresentado de forma indireta, quando se trata da aproximação entre ele e o narrador. Muitas vezes, a metáfora ou alegoria toma lugar nas explicações de Riobaldo em que ele deixa fluir a poesia. Suas divagações relacionam sempre espaço-ambiente-humano como se eles se misturassem:

> Eu tornei a me lembrar daqueles pássaros. O marrequim, a garrixa-do-brejo, frangos-d`água, gaivotas. O Manuelzinho da crôa. Diadorim, comigo. As garças, elas em asas. O rio desmazelado, livre rolador. E aí esbarramos parada, para demora, num campo solteiro, em varjaria descoberta, pasto de muito gado. (GSV, 2006, p. 286)

Percebe-se que a paisagem do lugar onde se encontram, o campo aberto, dá a Riobaldo a ânsia da liberdade da relação dele com Dioadorim. Veja-se que todos os elementos citados apontam para a liberdade, os pássaros, as garças (prontas para voar), o rio que corre livremente e a presença de Diadorim, no meio de tudo. Seria, aquele cenário, perfeito para o amor, seria a soltura de um sentimento apenas em cima da terra e embaixo do céu, como se não tivesse mais ninguém: "[...] Mas tem horas que me pergunto: se melhor não seja a gente tivesse de sair nunca do sertão" (p. 286).

A imagem de Diadorim vem sempre na representação pela natureza: "Naqueles olhos e tanto de Diadorim o verde mudava sempre como água de todos os rios nos seus lugares ensombrados" (GSV, 2006, p. 289). Os olhos são comparados aos lugares ensombrados do rio, remetendo àquilo que fica sem dizer, como se percebesse que havia algo mais, um mistério, um segredo não revelado. O mistério da água sombreada a torna perigosa, por não se ter noção da profundidade, esse aspecto é observado nos olhos de Diadorim. Assim, Riobaldo

arremata dizendo: “Aquele verde arenoso, mas, tão moço, tinha muita velhice, muita velhice, querendo me contar coisas que a ideia da gente não dá para entender” (GSV, 2006, p. 289).

A velhice, nesse caso, não é de idade, mas do fato de saber algo que ele não sabia, de uma experiência de vida que só ele, Diadorim, conhecia. Percebe-se que é o lugar, o ambiente que proporcionam a aceitação do sentimento de Riobaldo por Diadorim: “Aquele lugar, o ar. Primeiro fiquei sabendo que gostava de Diadorim - de amor mesmo amor mal coberto em amizade” (GSV, 2006, p. 289). Percebemos certa camuflagem no discurso do narrador, especialmente ao se referir a Diadorim. Ele sempre une um fato ao pensamento, como se quisesse mostrar uma coisa na outra, algo que ocorre de um jeito, mas ele tenta mostrar em alegorias, usando os elementos da natureza para chegar ao ser amado:

> Escutei um barulho vindo do mato. [...] E o macuco vinha andando, sarandando, macucando: aquilo ele ciscava no chão, **feito galinha** de casa. Eu ri __” Vigia este, Diadorim”! __ Eu disse; pensei que Diadorim estivesse em voz de alcance. Ele não estava. O macuco **me olhou**, de **cabecinha alta**. Ele tinha vindo endireito em mim, por pouco entrou no rancho. **Me olhou**, **rolou os olhos**. Aquele pássaro **procurava o que**? [...] joguei no lado donde ele. Ele deu um susto trazendo as asas para diante, feito **quisesse esconder a cabeça**. [...] Daí caminhou primeiro, até de costas, fugiu-se. (GSV, 2006, p. 290-291) (grifo nosso)

O macuco é uma ave encontrada em lugares de difícil acesso, o seu nome científico é *Tinamus solitarius*. Deve-se considerar, aí, que Diadorim se encontra no sertão, lugar enigmático, “perigoso” e dual, como o próprio narrador reconhece. Muito do que é dito por Riobaldo, sobre as atitudes do pássaro, pode-se comparar às atitudes humanas. A descrição do pássaro, a fragilidade e a comparação com a galinha remetem simbolicamente a mulher. A reação de Riobaldo aponta para a reação de um sujeito ao se deparar com algo que não devesse fazer, embora tivesse vontade. É como se ele, numa atitude racional imediata, rejeitasse a do outro. Essa assertiva se ancora no dilema, na agonia do narrador enquanto delira de amor, depois do ocorrido:

> O nome de Diadorim, que eu tinha falado, permaneceu em mim. Me abracei com ele. Mel se sente é todo lambente. “Diadorim meu amor” Como era que eu podia dizer aquilo? Explico ao senhor: para eu não ter vergonha maior, o pensamento dele que em mim escorreu figurava diferente, um Diadorim assim, meio singular, por fantasma, apartado completo do viver comum, desmisturados de todos, de todos as outras pessoas – como quando a chuva onde-os-campos. Um Diadorim só para mim. Tudo tem seus mistérios. Eu não sabia. Mas com minha mente eu abraçava aquele corpo aquele Diadorim - que não era de verdade” (GSV, 2006, p. 291)

Vê-se o martírio de Riobaldo, a tentativa de justificar seus sentimentos. O desejo de se isolar do mundo para poder desfrutar do amor de Diadorim. Uma confissão atordoada e, ao mesmo tempo, com traços de uma vergonha cultural que o fazia se justificar para si mesmo, pois não aceitava essa condição: "Eu não podia, por lei de rei, admitir o extrato daquilo. Ia por paz de honra, e tenência. Sacar esquecimento daquilo de mim. Se não pudesse ah. [...]' acabar comigo com uma bala no lado da minha cabeça" [...] (GSV, 2006, p. 291).

Percebe-se, ao mesmo tempo, a busca da redenção e a condenação. Como esperança de redenção ele busca Otacília, na iminência do seu casamento com ela. Fica evidente também a possibilidade de fuga, através da morte, quando fala em se matar se não conseguisse dar jeito ao seu sentimento, o que mostra o radicalismo do macho que prefere a morte em nome de uma honra, cujo sentido, foi construído em cima de preconceitos, interesses e caprichos de uma sociedade patriarcal e hipócrita.

Observa-se a figura de Diadorim, buscando, nesse personagem, as manifestações literárias pelas expressões de feminilidade que lhe são associadas pelo narrador. Este toma para si nessa empreitada, ora o lirismo, sugerido pela magnitude e beleza das paisagens naturais, à semelhança de sua amada Diadorim, ora a dureza de um ambiente hostil, cercado de sutilizas e sacrilégios naturais que pode representar a vida jagunça.

Nesse sentido, pode-se dizer que o espaço, entendido como lugar vivido, é alimentado pelo imaginário em vários sentidos e aí a natureza propicia, ao leitor, a visão de Riobaldo com relação a Diadorim, a quem ele atribui visão nebulosa, em termos dos sentimentos e sensações que este vai lhe proporcionado ao longo de toda obra. Riobaldo vai atribuindo a Diadorim, associações naturais com traços e características sentimentais, em decorrência da dúvida que ele expressa sobre os sentimentos que alimenta pelo jagunço e que, a seu ver, é paradoxal e limitada, de vez que se trata de uma pessoa que se apresenta como do sexo masculino, mas que ele vê com traços feminoides, por quem se sente atraído sentimentalmente e sexualmente.

É interessante constatar que até na simbologia dos nomes pode-se encontrar a natureza, conjuntamente estruturada com as relações humanas, como elemento central da expressão imagética dos personagens, como é o caso de **Rio**-baldo, refletindo a dualidade de seu comportamento, às vezes inquieto, como as corredeiras do rio São Francisco, ora sereno como os trechos mais largos e mansos desse rio.

É possível perceber que o narrador reconhece seu sentimento, mas o fato de se ver atraído por uma pessoa do mesmo sexo o faz procurar justificativas no intuito de se confortar. Riobaldo dá, a Diadorim, a condição feminoide, depois a apresenta como mulher, como se quisesse mostrar que, mesmo sem saber, ele se envolveu com uma mulher, tentando ratificar sua condição de varão.

A morte de Diadorim, de certa forma, não deixa de ser um alívio para ele, pois em meio à dor da perda e a presença da mulher que agora ele via por inteiro, ele renascia socialmente como um jagunço respeitado e, agora, coronel, casado com uma mulher "perfeita", dando continuidade à tradição cultural e eminentemente coronelista daqueles rincões do Cerrado brasileiro.

4.3 JOCA RAMIRO

A primeira vez que Riobaldo vê Joca Ramiro é na casa de Selorico Mendes. Riobaldo, já homem feito, volta do Curralinho, onde teria ido aprender as letras e, ao chegar, encontra um grupo de jagunços do qual lhe chama atenção a aparência do chefe. É interessante como o sentido de contrariedade fica claro na descrição que o narrador faz entre Joca Ramiro e Hermógenes:

> Joca Ramiro estava de braços cruzados, o chapéu dele se desabava muito largo. Dele, até a sombra, que a lamparina arreava na parede, se trespunha diversa, na imponência, pojava volume. E vi que era um homem bonito, caprichado em tudo. Vi que era um homem gentil. Dos lados, ombreavam com ele dois jagunções; depois eu soube – seus segundos. Um se chamava Ricardão: corpulento e quieto, com um modo simpático de sorriso; compunha o ar de um fazendeiro abastado. O outro – Hermógenes – homem sem anjo-da-guarda. Na hora, não notei de uma vez. Pouco. Pouco fui receando. O Hermógenes: ele estava de costas, mas umas costas desconformes, a cacunda amontoava, com o chapéu raso em cima, mas chapéu redondo de couro, que se que uma cabeça na cabeça. Aquele homem se arrepanhava de não ter pescoço. As calças dele como que se enrugavam demais da conta, enfolipavam em dobrados. As pernas muito abertas, mas quando ele caminhou uns passos, se arrastava – me pareceu – que nem queria levantar os pés do chão. [...] Naquela hora, eu estava querendo que ele não virasse a cara. Virou. A sombra do chapéu dava até em quase na boca, enegrecendo (GSV, 2006, p. 116-117).

Candido (2004, p. 111) coloca Joca Ramiro como "grande homem príncipe". Percebe-se que a descrição do narrador dá mesmo essa impressão. Já Hermógenes, especialmente nas

últimas palavras do narrador, fomenta uma imagem do próprio demo, se escondendo por baixo do chapéu. É uma figura enigmática, misteriosa e sombria, enquanto que Joca Ramiro é mostrado numa claridade que parece fluir da própria pessoa dele.

Riobaldo se encontra pela segunda vez com o Menino, que agora é Reinaldo, jagunço do bando de Joca Ramiro, para onde Riobaldo também vai, seguindo o amigo. O narrador começa a ver a maneira como Joca Ramiro era respeitado e quase que divinizado pelos seus homens, fato que o faz questionar: "[...] Então todos tinham que viver honrando a figura daquele, de Joca Ramiro, feito fosse Cristo Nosso Senhor, o exato?" (GSV, 2006, p. 38)

A partir desse momento, começamos a perceber o poder de Joca Ramiro no sertão, o próprio narrador chega a falar da perfeição do homem "rei da natureza": "Joca Ramiro: porte luzido, passo ligeiro, as botas russianas, a risada, os bigodes, o olhar bom e mandante, a testa muita, o topete de cabelos anelados, pretos, brilhando. [...] Porque Joca Ramiro era mesmo assim sobre os homens, ele tinha uma luz, rei da natureza" (GSV, 2006, p. 38).

Percebe-se que a altivez e a posição de rei que lhe são conferidas dão a impressão, não de ter homens sob o seu comando, mas súditos. A semelhança com o próprio Jesus vem a partir do cognome Rei da natureza, uma vez que no imaginário cristão a natureza é propriedade divina. Joca Ramiro é um personagem que quase não tem fala e com pouquíssima aparição na obra, no entanto, é o pivô da trama que alimenta a segunda parte da obra. Ele foi morto pelos homens de confiança, que andavam ao seu lado, Hermógenes, e Ricardão e, assim, desencadeou a divisão do bando e a guerra que abalou todo sertão.

Joca Ramiro, visto como um deus, como justiceiro e bem feitor, reside na Fazenda São João do Paraiso, o lugar ideal para representar a sua figura divinizada. Porém, seu nome e sua descendência termina nele mesmo, porque a filha, Maria Deodorina (Diadorim) jamais seria reconhecida. Ele deu, a ela, o mal fadado destino da jagunçagem e a fez "ter muita coragem para poder ser diferente". Dessa forma, questiona-se a condição de justiceiro como uma das qualidades de Joca Ramiro. Sobre esse aspecto Rosenfield (2006, p. 261) comenta:

> Se a aura de Joca Ramiro aparece como a de um grande justiceiro e dum homem de bem, não-identificado imediatamente com a "doideira" da guerra, porém quem trona, como o rei Arthur, em um paraíso longínquo e intocado pela movimentação excessiva da violência, ele reina, no entanto, num ambiente pouco propício à ordem universal que assegura a todos equidade e justiça. Sua força e ponderação não chegam tão pouco a regrar e legitimar a própria descendência, a filha Maria Deodorina da Fé Benttancourt Marins, nunca receberá o seu lugar no universo paradisíaco da fazenda São João do Paraíso.

Joca Ramiro não consegue ser justo com a própria filha, porque o seu egoísmo e paternalismo exacerbado o impede de reconhecer a alteridade, ou seja, de deixá-la ser o que ela era de fato, uma mulher. Ao contrário, preferiu fazer dela o que ele queria que ela fosse, um varão, um herdeiro, ainda que travestido de homem. No entanto, no julgamento de Zé Bebelo, na fazenda Sempre-Verde, ele se opõe a Hermógenes. Aparecem aí duas perspectivas de justiça: uma que seria feita com as próprias mãos, em uma condição de barbárie, opinada por Hermógenes; e outra que, supostamente, aparece como promotora de simetria social, proposta por Joca Ramiro. Esse fato nos faz assimilar uma espécie de simulacro que se apoia em um discurso aparentemente permeado por atitudes de fineza e civilidade. Pode-se, daí, deduzir que essa fineza e senso de justiça, até certo ponto hipócrita, expôs o cabo de turma, Hermógenes, diante de todos os outros jagunços, a ponto de ele investir toda sua potência e ódio, para desafiar a soberania de Joca Ramiro.

Ao encontrarmos os dois, no início da narração, já percebemos as diferenças pela descrição do narrador, e também podemos ver que a figura de Joca Ramiro transcende uma clareza, mesmo que encoberta pelo manto de fingimento de bondade, enquanto a de Hermógenes deixa a impressão de mistério e sombra. Ao observarmos os nomes desses dois personagens observamos o caráter polissêmico desses nomes próprios. Por exemplo, o radical hermo do nome de Hermógenes pode significar mistério, sombra, escuridão, incerto destino, entre outras conotações; já o nome de Joca Ramiro vem do sertão, Joca que começa pela expressão particularizada do primeiro nome, José Otávio (nome composto), expressão carinhosa de família. No sobrenome, também composto, Ramiro Marins, observamos que Ramiro condiz a algo ligado à terra, ao chão do sertão. Porém, percebe-se uma contradição no sobrenome Marins, que se contradiz com o primeiro, pois, enquanto o primeiro termo, Ramiro, remete ao ramo, ramagem, ramificação e, portanto, está ligado direto à terra, ao sertão; o segundo liga-se ao mar, que pode significar movimento, instabilidade, incerteza, infinitude. Acreditamos que, possivelmente, resida aí uma das possibilidades de explicação simbólica da contradição levantada quanto ao senso de justiça de Joca Ramiro.

Riobaldo, algumas vezes, nos faz refletir sobre as ações de Joca Ramiro. Em uma das passagens ele mostra o desagrado dos jagunços pela ausência do chefe, mas o próprio Riobaldo defende e justifica essa ausência: “Disse que Joca Ramiro estava formando gente e meios para vir a ajuda de nós” (GSV, 2006, p. 178). Riobaldo fez a justificativa embora não concordando com o que tinha dito. O Antenor, que tinha feito o comentário, concordou

quando Riobaldo falou que Hermógenes era o homem de confiança e podia suprir a ausência do grande chefe e, pela maneira que o indivíduo agiu, se percebe que Riobaldo, alertado por Garanço, já colocou, no homem, uma desconfiança, ele notou um ar traiçoeiro e faz a seguinte observação:

> O que eu vi, sempre, é que toda ação principia mesmo é por uma palavra pensada. Palavra pegante, dada ou guardada, que vai rompendo rumo. Aquele Antenor já tinha depositado em mim o anúvio de uma ideia: disideia, a que por minhas costas logo escorreu, traçoeirinha como o rabo de gota de orvalho. (GSV, 2006, p. 178)

Nesse caso, o que Riobaldo sente é uma espécie de mau presságio, como se estivesse predizendo que aquele homem seria capaz de trair qualquer um. A forma como Riobaldo expressa o sentimento: "disideia, a que por minhas costas logo escorreu, traçoeirinha como o rabo de gota de orvalho", mostra, fenomenologicamente, como ele tinha percebido a falsidade na fala daquele homem, dando ao interlocutor-leitor a imagem de um fenômeno da natureza (gota de orvalho) para traduzir-se, naquele momento.

O narrador mostra como Diadorim reagiu ao ver que alguém podia duvidar das atitudes de Joca Ramiro, e dá uma noção exata do que significava o chefe para aquele povo, especialmente para Diadorim, mesmo que não entendesse a estrema devoção: "Joca Ramiro era um imperador em três alturas. Joca Ramiro sabia o se ser, governava; nem o nome dele não podia atoa se babujar" (GSV, 2006, p. 179). Vê-se, mais uma vez, a alusão religiosa e a divinização da figura de Joca Ramiro.

Para o bando, Hermógenes e Ricardão sem Joca Ramiro não eram nada, como argumenta o narrador: "Hermógenes desmerecido de situação política, sem tino nem prosápia", e Ricardão: "Rico dono de fazendas, só vivia pensando em lucros" (GSV, 2006, p. 179). Talvez, por isso, a revolta dos dois, de angariar o poder na base da força, já que não conheciam outro caminho; e para isso, tinham que tirar a "pedra" do meio do caminho: Joca Ramiro.

Percebemos que, algumas vezes, Riobaldo faz críticas a Joca Ramiro e mostra que pensamentos como o do Antenor podem ser motivados pela falta de atenção do chefe, ele complementa essa ideia dizendo: "Quem sabe Joca Ramiro, na lei da combinação, não estava esquecido de conhecer os homens, deixando de farear o mudar do tempo?" (p. 179). Nesse contexto, o narrador observa: "Viesse, Joca Ramiro podia detalhar o podre do são, recontar

seus brabos entre as mãos e dedos.” Nesse momento Riobaldo deixa fluir seu desejo: “Podia, devia mandar embora aquele monstro do Hermógenes” GSV, 2006, (p. 179).

Diadorim não aceita a desconfiança de Riobaldo. Para ele, Hermógenes era amigo de Joca Ramiro, mas o narrador aproveita a deixa para, além de recriminar a visão deturpada de Diadorim, fazer analogia sobre o sentido da amizade:

> Amigo, para mim, é só isto: é a pessoa com quem a gente gosta de conversar, do igual, o igual, desarmado. O de que um tira prazer de estar próximo. Só isto, quase; e os todos sacrifícios. ou – amigo – é que a gente seja, mas sem precisar de saber o por quê é que é. (GSV, 2006, p. 180)

É nessa perspectiva que podemos ver o sentido de traição de Hermógenes. Dessa forma, não é à toa que o narrador vai nos colocar frente ao sentido de amigo, para depois dizer que: “a natureza da gente é muito segundas e sábados” (GSV, 2006, p. 180). Depois completa através de questionamentos: “Que tudo era falso viver, deslealdades. Traição?” (p. 180). Pois cada um de nós, em tudo que fazemos ou deixamos de fazer, pode ser uma espécie de traição. Conjecturas do narrador que vai preparando o leitor para o momento em que Hermógenes e Ricardão, homens de confiança de Joca Ramiro, o mata.

Como foi dito, algumas vezes Riobaldo chega a criticar Joca Ramiro, pois acha que ele não dá o devido valor ao povo que o idolatra, o que mostra que, nesse sentido, há também da parte do chefe, uma falsidade, porque tudo que ele faz é para benefício próprio, para se manter no poder. Esses aspectos nos remetem às relações entre patrão e empregado, este que muitas vezes é apenas um número, uma peça que pode ser trocada, um objeto de uso do poder capitalista que, na obra, está representado, entre outros, por Joca Ramiro. Podemos perceber também a relação político e povo em que aquele só se aproxima deste até o limite dos próprios interesses. Nesse contexto, se revela a visão do homem sobre o outro.

Em certo momento, Riobaldo questiona: como um homem do bem e de tão boa índole pode manter do seu lado uma pessoa como Hermógenes. Essa perspectiva de Riobaldo leva a dedução de que o bem precisa do mal para poder ser; e que, na obra, há uma troca de favores e valores entre eles, que vai ser desrespeitada por Hermógenes. Sobre a perspectiva de Riobaldo, Rosenfield (2006, p. 261) faz o seguinte comentário: “Joca Ramiro é bom? – é a primeira pergunta que Rioabldo lança contra a confiança incondicional dos jagunços, e ele insistirá apesar das garantias de Diadorim e do espanto dos companheiros, na interrogação sobre a medida e a qualidade do supremo chefe”.

Assim, Joca Ramiro sabia das "qualidades" de Hermógenes, mas precisava da crueldade dele para combater; e da intimidação e medo que ele causava para se manter no poder. Percebe-se também, que Joca Ramiro se fazia diferente, era um homem bem tratado, de fala mansa e educado, que se contrastava com Hermógenes e isso também era uma vantagem para ele, pois, ao comparar os dois, os homens viam em Joca Ramiro um deus, e em Hermógenes o diabo, que não poderia ser o líder, pois "Joca Ramiro era feito uma lei, uma lei determinada!" (GSV, 2006, p. 202) Essas perspectivas ficam claras no julgamento de Zé Bebelo, quando Joca Ramiro fala e Riobaldo analisa esse momento: "Joca Ramiro tinha um poder sobre eles. Joca Ramiro era quem dispunha. Bastava vozear curto e mandar. Ou fazer aquele bom sorriso, debaixo dos bigodes e falar, como falava constante, com um modo manso, muito proveitoso. – Meus meninos... Meus filhos." (p. 261). Embora os jagunços pouco entendessem o resto do discurso do chefe, ele já os tinha conquistado a atenção e adoração no início da fala, pela forma como os tratava.

Por outro lado, no veredito de Zé Bebelo, Joca Ramiro, ao contrário de Hermógens, que queria matar o Bebelo com as próprias mãos, dá ao julgado o direito de se defender e depois o solta. Essa atitude, sem dúvida, põe Joca Ramiro em um patamar bem mais alto do que já estava, e mostra que ele era a lei e a justiça no sertão. No entanto, tal atitude provoca o ódio de Hermógenes, porque Joca Ramiro o contrariou ao dizer que o prisioneiro não tinha falado o nome da mãe, uma vez que macular o nome da mãe ou chamar de ladrão é que não tinha perdão.

Joca Ramiro falava calmo, seguro e com certa agradabilidade, era um tanto quanto político, com refinamento nos dizeres. Mais uma vez chega até nós a ideia de que trata o narrador no início da história: "Deus é paciência", não porque Joca Ramiro seja Deus, mas porque, na obra, ele representa o lado do bem e age, exatamente, como o narrador depõe sobre Deus. Essa perspectiva dá, até certo ponto, um toque de ironia, uma vez que Joca Ramiro é apenas um homem, com falhas e virtudes, mas que é tratado como um Deus porque essas falhas, inclusive a ambição de se manter no poder, são mascaradas pelo seu comportamento, pelo seu jeito de falar, pela sua beleza e inteligência. Esses aspectos remetem aos políticos populistas que acabam por esconder do povo suas reais condutas e intenções, e mantém um poder tradicional[52] e aceito pelo povo, a exemplo de Getúlio Vargas.

[52] O poder tradicional aqui está na perspectiva de Bertand Russel (2008) de que esse tipo de poder é legitimado pelos que a ele são submissos.

Hermógenes se contrapõe a esse tradicionalismo e mata aquele que era consagrado e, daí, a revolta e a vingança. É com a morte de Joca Ramiro que a obra se divide e passamos a segunda parte. Na primeira parte os jagunços lutam com aqueles que queriam explorar o sertão e dirimir a jagunçagem. Agora temos a fragmentação de um poder absoluto e a luta de dois bandos pelo domínio do espaço.

Percebe-se que a natureza de Hermógenes se contradiz com a de Joca Ramiro e que o ódio de Hermógenes, na verdade, era pelo que Joca Ramiro representava no sertão. Hermógenes podia não ter o refinamento do chefe, mas por estar tão próximo, conhecia as "fraquezas" dele, assim como já tinha percebido o jogo de poder, do qual Joca Ramiro sabia manejar muito bem as peças. Joca Ramiro foi um justiceiro sem dar prova de justiça para única filha, Maria Deodorinda (Diadorim), que também foi conduzida como uma peça e via, no pai, o único herói, o Deus, pelo e para o qual tinha que lutar e até morrer.

4.4 ZÉ BEBELO

Zé Bebelo é um personagem chave em GSV, apresentado na trama como um homem dotado de notável altivez, mas também apresenta, segundo o narrador, traços personalíssimos bastante heterogêneos, de brigão e de brincalhão ao mesmo tempo. É posto como dono de uma inteligência rara: "Se o senhor não conheceu esse homem, deixou de certificar que qualidade de cabeça de gente a natureza dá, raro de vez em quando" (GSV, 2006, p. 76). Porém se revela também ganancioso, curioso e ambicioso. Riobaldo diz que Zé Bebelo foi "uma raposa que demorou" (GSV, 2006 p. 17). Zé Bebelo desconfiava de tudo e de todos, era realmente uma "raposa velha", pois agia com rapidez, esperteza e destreza, tal qual nos assevera Riobaldo:

> Chegou um brabo, cabra da Zagaia, recomendado. - "Tua sombra me espinha, joazeiro!" - Zé Bebelo a faro saudou. E mandou amarrar o sujeito, sentar nele uma surra de peia. Atual, o cabra confessou: que tinha querido vir drede para trair, em empreita encobertada. Zé Bebelo apontou nos cachos dele a máuser: estampido que espatifa – as miolagens foram se grudar longe e perto. [...] (p. 77)

É interessante a descrição de Zé Bebelo, feita pelo narrador, na primeira vez que o viu. Faz-nos imaginar um boneco: "[...] Era nervoso, magro, um pouco mais para baixo do que o tamanho mediano, e com braços que pareciam demais de comprido, de tanto que podiam

gesticular. [...] E aquele cabelo bom, despenteado, alto, topete arrepiadinho" (GSV, 2006, p. 127). Na continuação, o comportamento do chefe de polícia passa certo tom humorístico e, ao mesmo tempo, de arrogância. "Apressei o passo e ele esbarrou, com as mãos nas cadeiras. Me olhou frenteante, deu risada. [...] E gritou caçoando: - Me vem com andar de sapo, me vem" (P. 128).

Ao observar o caráter dos traços comportamentais de Zé Bebelo, se pode perceber que ele era um sujeito, até certo ponto, esdrúxulo, mas era também uma pessoa feliz e tinha uma incrível energia, além de entender e praticar muitas coisas: "Pescava, caçava, dançava, laçava rés, entendia do manejo dos cavalos, tocava violão, assoviava musical" (p. 77). Só não jogava baralho porque tinha medo do vício. Por outro lado, o narrador também deixa clara a dualidade em Zé Bebelo quando diz: "[...] Choveu, louvava a chuva; trapo de minuto depois prezava o sol [...]" (p. 77).

É importante observar que, ao colocar o fato de Zé Bebelo louvar a chuva e o sol, fica implícita uma espécie de dualidade e fusão dos opostos. Passa a ideia de que ele pode 'agradar a Deus e ao Diabo'. Há também, a conotação de que ele está do lado de quem for do seu interesse em cada momento. Fato que fica claro quando volta para assumir a chefia do bando, para a vingança da morte de Joca Ramiro, quando poderia ter voltado para a polícia, a qual já servira. Esses aspectos vão dando sustentação à algumas prerrogativas, a despeito de sua personalidade, que vão confirmar as suspeitas de Riobaldo sobre modos operandis do chefe e sua aguçada volubilidade.

Zé Bebelo volta para lutar ao lado do bando de Joca Ramiro e chega já como chefe: "Amizade e combinação, aceito, mano velho. Já, ajuntar não. Só obro o que muito mando, nasci assim. Só sei ser chefe" (P. 90). Zé Bebelo, como aquele que representava, antes, os interesses citadinos, vem para o lado oposto, onde seria chefe. Se voltasse para a polícia voltaria como fracassado, uma vez que tinha sido aprisionado pelos jagunços e já tinha sido solto (perdoado) por eles. Zé Bebelo, pelo que se apresentava de orgulho e garbosidade, nessas condições, ele jamais assumiria um fracasso.

Ao chegar, o ex-chefe de polícia ganha imediatamente a confiança dos jagunços. Organizou o bando do jeito dele, coisa que Riobaldo censura indiretamente: "O acampamento da gente parecia uma cidade" (GSV, 2006, p. 92). Mas, ao mesmo tempo, entre brincadeiras e seriedades, Zé Bebelo passa uma confiabilidade aos homens: "[...] Morrendo eu, depois vocês descansam. – E ria: - Mas eu não morro. Sujeito muito lógico, o senhor sabe: cega qualquer

nó. E – Engraçado dizer. – A gente apreciava aquilo. Dava uma esperança forte. [...]" (p. 92-93).

Riobaldo refere-se a Zé Bebelo como alguém que sabia o que fazia e, portanto, era merecedor de admiração. A par dessa qualidade, no entanto, o narrador costumava associar as suas ações, a imagens do bestiário do imaginário popular da região, na qual se desenrolava a trama. Assim, além de apresentá-lo como raposa, ele, em cada momento, vai comparando as atitudes do chefe aos costumes e às características de alguns animais: "Zé Bebelo recomendava, feito rondando quarto de doente. Ele cheirava até o ar. Sonso parecia um gato. Se vendo que no inteiro mesmo de sua cabeça, ele antes tudo traçava e guerreava. [...]" (GSV, 2006, p. 96)

Ao observarmos as simbologias que Rosa coloca na obra, é interessante cotejar as características personalistas de Zé Bebelo, personagem ficcional, com as de João Abade, um dos personagens históricos, da guerra de Canudos[53] que, em princípio, era parceiro de Conselheiro, mas acabou por se tornar um obstáculo, sobrepondo-se à liderança conselherista, no sentido de se mostrar influente e aliciador do povo canudense, como afirma Clovis Moura (2000, p. 36)

> Frei João Evangelista, no dia da sua malograda Santa Missão em Canudos, viu com os próprios olhos a capacidade aliciadora do sertanejo de Tucano. João Abade, usando um apito, convocava gente canudense, fazendo e desfazendo, lançando contra os capuchinhos da Piedade o povão do Belo Monte. [...] Somente a morte iria afastá-lo da chefia indiscutível dos fanatizados homens do Bom Jesus Conselheiro.

Na narrativa de Riobaldo ele faz uma observação sobre o fato de Zé Bebelo, em certo momento, sentir falta de corneta e de bandeira, mas o narrador observa que o chefe, frequentemente fazia uso de um assovio muito alto a ponto de fazer entender tratar-se de um apito: "Que boca, que apito: apitava" (GSV, 2006, P. 93). A perspicácia de Zé Bebelo impressionava o narrador: "Às vezes riscava uma ponta duma vara no chão, tudo representado. Lá organizando aquilo na cabeça. [...] Com pouco sabia mais do que nós juntos todos. [...] Bem eu desejasse ter nascido como ele" (p. 93).

Nesse sentido, percebe-se que toda a estratégia de Zé Bebelo lembra as ações militares, tanto pela sua formação como pela simbologia que enseja. Outra referência de

[53] Lembramos da importância das tramas romanescas para compreender processos que nascem na ficção, mas que aguçam a nosso sentido crítico-social, ou que se tornam a própria realidade pela força da originalidade que lhe é emprestada pelos romancistas.

Riobaldo sobre Zé Bebelo lembra a citação acima sobre a capacidade de João Abade: "[...] O mato e o campo – como dois é um par. Veio e foi, naquela altura, figurava, tomava a opinião da gente. [...] (GSV, 2006, p, 93)

Outra observação importante, sobre João Abade, é o fato de ele já ter enfrentado a polícia junto com os jagunços e de ter sido quase que rejeitado pelo próprio povo que comandava, por ter se excedido no no comando. No caso de Zé Bebelo, ele lutou primeiro contra os jagunços e agora está ao lado deles. Assim, foi só depois que Riobaldo se "transformou" em Urutu Branco que Zé Bebelo deixou o bando, por sentir que sua chefia já não era mais tão importante como antes. Como ele jamais aceitaria essa realidade, o orgulho o fez afastar-se do bando. A despeito de comparação e sobre a jornada de João Abade, Moura faz a seguinte colocação:

> João Abade ao que tudo indica ficou responsável pela segurança do arraial, pois frei Evangelista de Monte Marciano que esteve em Canudos em 1895 em uma *santa missão* de espionagem diz que ele era tratado pelos seus habitantes de *chefe do povo* e *comandante do povo*. Chefiava também a Guarda Católica ou Companhia do Bom Jesus, organização armada que era responsável pela segurança de Antônio Conselheiro e por ordem no arraial. José Calasans informa neste sentido que ele já se tornara pessoa destacada do movimento antes da chegada a Canudos. Dirigira em maio de 1893 o primeiro choque dos jagunços com soldados da polícia baiana. (2000, p. 36)

Riobaldo sempre faz comentários sobre as diversas habilidades de Zé Bebelo, referia-se sempre a valentia e a desenvoltura do chefe policial com as armas: "ele atira com qualquer quilate de arma, sempre certeira pontaria" (GSV, 2006, p. 130). E continua mostrando as peripécias do chefe:

> Laçava e campeava feito um todo vaqueiro. Amansava o animal de maior brabeza - burro grande ou cavalo; duelava a faca, nos espíritos solertes de onça acuada, sem parar de por; e medo, ou cada parente de medo. [...] contavam que ele entrava de cheio, pessoalmente, e botava paz em qualquer rutuba, Ô homem couro n'água, enfrentados, dava urros.

Apesar da admiração sobre as ações de Zé Bebelo, a maneira como o narrador se refere a ele é como se todas as peripécias de Zé Bebelo fossem impossíveis a um 'simples mortal'. Na verdade, sugere um misto de admiração e, ao mesmo tempo, de recusa, em acreditar em tamanhas façanhas. Riobaldo começa a descobrir, em Zé Bebelo, as malandragens, as malícias, e isso, de certa forma, o afasta do grupo dos bebelos, como afirma Marcia Moraes (2006 p. 27)

> Ora, Bebelo aparece, no sertão, como quem procura alguém, junto a Mestre Lucas, ex-professor de Riobaldo, para ajudá-lo a aprimorar-se nas letras. Como “cidadão e candidato" a deputado, deveria pronunciar belos discursos, que prometessem “para perto futuro [...] muita coisa republicana". Aí é que travam conhecimento Zé Bebelo e Riobaldo. Este deveria servir-lhe de ““secreta", guarda “segredos". No acampamento dos bebelos, na Nhanva, Riobaldo o vê como um chefe competente, inteligente, loquaz e agitado, trabalhando para o governo, para o poder oficial e prometendo limpar o sertão da jagunçada. José Rabelo Adro Antunes, o Zé Bebelo, figuraria, nas palavras de Rio baldo, um “canoeiro mestre [...] no atravessar o rebelo de um rio cheio", para fazer “o sertão retroceder". No entanto, a falastrice de Bebelo, assim como acontecera em relação ao pai-padrinho Selorico Mendes, acaba enfarando Riobaldo que foge de sua companhia

As suspeitas de Riobaldo sobre Zé Bebelo trazem para a obra o tema da traição por outra instância, desviando o olhar da maior traição que seria, supostamente, a de Hermógenes contra Joca Ramiro. Primeiro Riobaldo se vê acuado, pelos ramiros, a contar fatos da vida do policial, para que facilitasse, assim, a vitória dos jagunços sobre os policiais. Riobaldo conta, mas esse sobrepeso da consciência o incomoda por se achar traidor. Esse sentimento vai contribuir para que, no julgamento de Bebelo, Riobaldo saia em defesa dele, solicitando para ele a oportunidade de um julgamento justo, como informa Moraes:

> A culpa da traição, associada à profunda admiração pelo ex-aluno, acaba fazendo que Riobaldo, de certa forma, salve Bebelo da morte, na batalha do Jequitaí, induzindo os ramiros a levarem-no a Julgamento, expediente, inclusive, aprendido, no convívio da Nhanva, com o próprio Bebelo. (2006, p. 27)

Riobaldo pega os esquemas e rabiscos de Zé Bebelo e, para não entregar aos ramiros, joga-os no rio: “Taquei tudo num arrojo dum riacho” (GSV, 2006, p. 151). Esse fato traz a simbologia do rio do esquecimento na mitologia grega, quando o próprio Riobaldo diz: “Aquelas águas me levavam. E, de tudo a respeito do resto que eu sabia[54], cacei em mim um esforço de me completo me esquecer” (p. 151). Mais uma vez a natureza, que se encarrega de trazer e levar todas as coisas da terra, dá a Riobaldo a prerrogativa de poder ter guardado, no seio do riacho, a sua lembrança sobre Zé Bebelo, que não queria revelar. Podemos observar nesse contexto o fluido da água compactuando com o fluido da memória e o fato de a água, como observa Bachelard (2002), poder ser guardiã dos segredos da alma.

---

[54] Dentre tantas lendas gregas lembramos a do rio Lima que nasce na Espanha e desagua em terras Lusas. (Lethes para os antigos gregos), o qual, supostamente atribuía-se a perda total da memória a quem ousasse beber de suas águas, trazendo à tona simbologia do esquecimento, como bem se expressa Riobaldo nesse parágrafo.

Riobaldo sabe das peripécias de Bebelo, de suas espertezas e raposice, por isso a desconfiança vai ter espaço amplo no coração de Riobaldo sobre o ex-policial. Assim, as suspeitas vão se fortalecendo. Desta feita, os sentimentos de traição vão formar outro viés do tema envolvendo diretamente Riobaldo e Zé Bebelo. Nesse contexto, Moraes faz a seguinte afirmação: (2006, p. 27).

> A traição volta a corroer Riobaldo, mas muda de foco, reverte-se: se, na batalha do Jequitaí, ele tivera culpa de estar traindo Bebelo, agora se atormenta com a ideia de que Bebelo possa ser um traidor, já que, de chefe dos homens do governo, do "poder oficial", ele passa a assumir chefia na jagunçagem, que constitui um "poder paralelo". (p. 27)

Essas suspeitas tomam corpo quando, na fazenda dos Tucanos, Riobaldo questiona o fato de terem ido parar dentro de 'uma arapuca' se Zé Bebelo era tão esperto. Quando começa o combate eles são encurralados pelo inimigo e Zé Bebelo pede para Riobaldo escrever bilhetes para a polícia, e pedir ajuda. Riobaldo bate de frente com ele e, em um dos bilhetes ele escreve, escondido, a palavra traidor, palavra que teria uma conotação ampla, no sentido de que Riobaldo escreveu os bilhetes e não disse nada para ninguém, sendo, assim, cumplice da suposta traição, mas, ao mesmo tempo, era dono das palavras. Assim, "Não por acaso, ali, pela linguagem, começam a se enfrentar Riobaldo e Bebelo - tradutor e traidor?." (MORAES, 2006, p. 28)

Dessa forma, até o episódio da fazenda dos Tucanos Riobaldo ainda é Tatarana, um exímio atirador e homem de confiança de Zé Bebelo. As desavenças que começam na fazenda vão se estender até o momento em que Zé Bebelo abandona o bando. Riobaldo, depois do suposto pacto[55] volta com uma altivez que, até certo ponto, vai intrigar e intimidar Zé Bebelo, a ponto deste decidir-se por abandonar o bando, já que não tinha lugar para dois chefes naquela jagunçada.

Zé Bebelo, ex-militar e combatente de guerra, era esperto ao ponto de saber quando bater em retirada, porque, para um homem inteligente e esperto, um raposão, às vezes recuar também é uma maneira de vencer. Recuar aqui não está no contexto de guerra, mas de sair de uma situação enquanto ela está suportável, ou seja, Zé Bebelo, além de ter outros interesses longe dali, era inteligente o suficiente para saber que aquela situação podia se agravar caso ele se desentendesse com Riobaldo. Ele reconhece em Riobaldo, agora Urutu Branco, um rival à

[55] Referimo-nos ao pacto que Riobaldo supostamente teria feito com o Demo nas Veredas Mortas, fato já amplamente citado nessa pesquisa.

altura e, tê-lo como aliado, é a melhor estratégia. Assim, ele deixa o bando, ainda elogia a coragem e a destreza de Riobaldo e o nomeia como chefe. Zé Bebelo não estava no sertão pelos mesmos motivos que os jagunços, para ele o sertão era um entrelugar. Aquela luta não era a luta dele, pelo menos o interesse pela luta já não tinha mais cabimento. O sonho de Bebelo sempre foi a política, já que não tinha dinheiro para ser coroné, portanto, era na cidade que estava seu destino, suas aspirações, como revela o próprio Bebelo no final da narração: "Não queria saber do sertão, agora ia para a capital, grande cidade. Mover com comercio, estudar para advogado" (GSV, 2006, p. 606)

Assim, Zé Bebelo se retira do bando como herói, ou seja, saiu do trono antes de perder a coroa, ele preferiu doá-la. A partir de então, Riobaldo assume a luta ao lado dos ramiros e vai ao encontro de Hermógenes. Tempos depois da guerra, Riobaldo e Zé Bebelo se encontram em Porto-Passarinho, lugar que não poderia ter um nome mais sugestivo, uma vez que Zé Bebelo é aquele que não para em lugar nenhum, apenas pousa, e Riobaldo não ficaria por muito tempo, voltaria ao sertão, para os braços de Otacília, porém, não sem antes conhecer o Senhor Quelemem (seu mentor espiritual) que lhe foi indicado por Zé Bebelo.

Note-se que Zé Bebelo é uma espécie de mentor para Riobaldo durante toda obra. Foi com Zé Bebelo que Riobaldo deu os 'primeiros passos' na vida. Riobaldo reconhece isso e mostra que, até o fim, Zé Bebelo não muda em sua arrogância e vai dizer isso de forma graciosa, porém surpreende Riobaldo ao reconhecer as qualidades do jagunço: "A bom, eu não te ensinei; mas bem te aprendi a saber certa a vida". Assim, Zé Bebelo é um dos personagens que dá movimento à trama de Riobaldo. É um ser enigmático, astucioso, que faz da vida uma grande brincadeira, mas sempre querendo ganhar o jogo.

Esses aspectos nos faz ver, que o narrador não se preocupa só com o meio ambiente material, mas com aquilo que está na alma do homem, numa espécie de ecologia humana, que nos faz pensar, assim como pensamos na preservação do meio ambiente, pensar também na preservação do espírito, aspectos que se ancoram na presença das variadas religiões e questionamentos sobre ética dentro da obra.

4.5 HERMOGENES

Hermógenes é um dos personagens, cujo perfil personalíssimo mais importante é o barbarismo. Note-se que ele desencadeou todo tipo de altercação, contendas e dissenções, podendo mesmo ser considerado o causador de conflitos armados entre grupos de jagunços, e causante da partição do grupo dos ramiros, isso por ter tirado a vida do líder, Joca Ramiro. O nome de Hermógenes pode fomentar muitas conotações. Na obra, o personagem é mostrado pelo narrador como maligno e comparado ao próprio 'demo'.

Kathrin Rosenfield (1993) observa o nome de Hermógenes ligado a Hermes, seria "a ambivalência maldita da raça de Hermes" (p. 55) que, no caso em apreço, estaria representando os instintos humanos, a condição malfazeja e fatal do homem. Percebemos que o personagem rosiano possui características que condizem com as perspectivas enunciadas acima, uma vez que ele, de acordo com o narrador, mata por prazer e trai o seu líder, (Joca Ramiro). Por outro lado, podemos observar o nome de Hermógenes a partir do radical "ermo" que pode significar deserto, escuridão, sombrio, solitário, ou sem destino. Esses aspectos remetem ao comportamento e às ações do personagem, pois, apesar de viver junto com os bandos de jagunços, Hermógenes é alguém em "si mesmo", sem muitas palavras, uma figura sombria e misteriosa, como bem descreve Riobaldo, quando o conhece, na casa de Selorico Mendes.[56]

Hermógenes é, assim, o lado mau do mesmo mundo que acolhe o bem e a justiça. Ele é o contrário da ética de Medeiro Vaz, da alegria e energia de Zé Bebelo, da beleza de Diadorim, do sentimentalismo do narrador, da honestidade de Marcelo Pampa. Mas, ao mesmo tempo, ele é o ponto de união de tudo isso, a mistura, no sentido de tornar possível o encontro, a descoberta e apreciação desses valores. Renata Albuquerque (2009, p. 05) diz que: "Assim, Hermógenes aparece-nos como a excrescência do ambiente do sertão, pois estão nele

[56] Considerando que o tempo da enunciação é arbitrário em relação ao tempo do enunciado, vale salientar a posição do narrador Riobaldo em relação a Hermógenes. Riobaldo conta a história que é rememorada anos depois. Durante a narração ele mostra Hermógenes como a imagem do demo, tanto pélas características físicas quanto pela crueldade que atribui a ele. Essa imagem rememorada pode ser uma forma de justificar o ódio que sente pelo chefe jagunço, ódio esse, que trai a veracidade de sua memória, uma vez que sua racionalidade do tempo presente da enunciação pode subverter a própria verdade em relação a Hermógenes pelo fato de ele, primeiro, ser o que Riobaldo gostaria de ser (chefe, corajoso, valente e amigo de Joca Ramiro), depois, por ter matado Joca Ramiro, incitando ódio entre os jagunços e no próprio Riobaldo, e finalmente, por ter matado seu grande amor antes que ele a tivesse nos braços, é como se Hermógenes tivesse tirado de Riobaldo o direito de ter vivido aquele amor.

concentradas, justamente, todas as características que aparecem, por vezes isoladamente, em cada homem da jagunçagem". Concordamos que ele é visto como o mal que atingiu o sertão, mas ele também é aquele que abre caminho para as possibilidades de apreciação de outras personalidades, até certo ponto mascaradas, como Joca Ramiro, Zé Bebelo e o próprio Riobaldo. Do mesmo modo, outros valores e situações observadas pelo narrador têm destaque na comparação entre o bem e o mal, e percebemos que, nem o bem nem o mal se findam em si mesmos, mas completam um ao outro. Assim, ninguém é totalmente bom ou exclusivamente mal e os jagunços representam isso.

Para Riobaldo, Hermógenes nasceu "formado tigre e assassim". Reconhecemos a malícia de Hermógenes, mas abrimos aspas para a colocação feita pelo narrador "nascer assassim", ao observar que Hermógenes foi descrito o tempo todo pelo narrador, o qual teve por ele, de imediato, uma antipatia. Portanto, são os olhos de Riobaldo que apresentam Hermógenes, que parecia dono de uma autonomia impressionante e era chefe de jagunço, homem mais próximo de Joca Ramiro, o que nos faz imaginar que essa antipatia, logo ao ver Hermógenes, poderia ser também uma ponta de inveja de Riobaldo pela autonomia que ele ainda não possuía. Essa assertiva se encontra com as palavras de Arturo Gouveia (2010, p. 16) quando diz: "Ora, será Hermógenes esse mal tão diabólico apresentado por Riobaldo? Não seria preciso fazer, no âmbito da crítica brasileira, um resgate de Hermógenes, a exemplo do que já se fez com Capitu?"

Hermógenes mata Joca Ramiro, se faz traidor, é o Lucifer que traiu o 'deus' do sertão, mas poderia ser associado também a Prometeu, por ter ido de encontro a uma lei, a um poder aceito consensualmente no sertão. Dessa forma, ele abriu prerrogativas para que outros também se impusessem contra o poder único de Joca Ramiro e, assim, passa a chefiar outro bando, formando, a partir de então, a partilha do poder e provocando a guerra entre os dois polos da jagunçada que, até então, encontrava-se, pelo menos em tese, sob o poder unívoco de Joca Ramiro, poder esse que Hermógenes acossara há muito tempo.

Nesse ínterim, se percebe que a perspectiva de Riobaldo, citada no início da narrativa: o diabo vem às avessas, "o Diabo se gasteja" (GSV, 2006, p. 17), acaba por se concretizar. É como se Riobaldo ficasse à espreita, esperando que os outros lutassem, se matassem, para então assumir sua posição. Até mesmo como chefe, ele fica numa espécie de hibernação, até a exaustão dos "diabos". Hermógenes é destruído por Diadorim, que também morre, e agora Riobaldo pode, enfim, aproveitar, 'sem culpas', sua vitória e sua vida, apenas em "range

rede". Essas perspectivas estão no início da narrativa quando o narrador, depois de colocar-se sobre cada um dos jagunços, assevera: "[...] O ruim com o ruim, terminam por as espinheiras se quebrar " (GSV, 2006, p. 17).

Esses aspectos apresentados pelo narrador vão sendo metaforizados, tal qual ocorre com a formação do seixos rolados (pedaços diminutos de pedra em formato arredondado), que vão sendo moldadas pela força da água: "Até as pedras do fundo, uma dá na outra, vão se arredondinhando lisas, que o riachinho rola" (p. 17). O narrador mostra que, assim como a dinâmica da natureza na formação de uma rocha, os homens reagem em sua vivência em semelhança, deixando revelar suas naturezas que se fundem com a "vida" das coisas do mundo.

Riobaldo mostra os jagunços, especialmente os chefes, como numa espécie de tradução, expressando como se revela a natureza de cada um e remetendo-se à natureza dos homens como um todo. Titão Passos acompanha as opiniões e segue os passos do grande chefe, fazia ver uma natureza submissa e obediente, mas também mostrava uma seriedade que conquistou o respeito dos jagunços. Medeiro Vaz seria o exemplo da boa índole, do bom caráter, revelando que estava na guerra por um ideal de justiça, tanto que foi o único que morreu de causa natural e que mereceu um funeral consoante as tradições cristãs. Sô Candelário que, em muitos momentos dera prova de seu discernimento, de sua racionalidade e clareza de ideias, como na hora do julgamento de Zé Bebelo, mostra algumas vezes, um revés:

> [...] Até Sô Candelário que se prezava de bondoso, manda, mesmo em tempo de paz, que seus homens saíssem fossem, para estropelias, prática da vida, ser ruim, sempre, às vezes é custoso, carece de perversos exercícios, experiências. Mas com o tempo todo mundo envenena o juízo. (GSV, 2006, p. 170)

Riobaldo questiona até que ponto o homem é um produto da relação sociedade-natureza. Ou será que se habitou às circunstâncias da vida para então justificar as suas atitudes? Fica também a premissa da vida jagunça, vida bruta, cruel, que torna as pessoas cruéis. Riobaldo se coloca como diferente da maioria: "[...] Eu tinha receio de que me achassem de coração mole, soubessem que eu não era feito daquela influição, que tinha pena de toda cria de Jesus" (GSV, 2006, p. 170).

Na afirmação do narrador dá para perceber a natureza como propriedade divina. Vê-se mais uma expressão religiosa do catolicismo popular, como condiz à vida sertaneja e Riobaldo, além de se isentar mais uma vez da 'ruindade' das ações, coloca a dúvida de sermos iguais apenas por partilharmos o mesmo mundo-sertão. Fica aí, de forma subliminar, mais uma vez, a questão do imaginário de que todos aqueles que lutavam no sertão seriam cruéis e malfeitores. No entanto, o narrador mostra o mal pela essência, dando Hermógenes como exemplo: "[...] O Hermógenes era fel dormindo. [...] Ele gostava de matar por seu miúdo regozijo" (GSV, 2006, p. 170).

Enquanto o narrador lembra-se de Zé Bebelo com alegria e consideração, a lembrança de Hermógenes vem, ainda, carregada de ódio de algo negativo, ruim: "[...] Sempre me lembro dele, me lembro mal, mas atrás de muitas fumaças. [...]" (GSV, 2006, p. 117). Já, Zé Bebelo, "[...] Aquele homem. Nessa hora eu gostava de Zé Bebelo quase como um pai" (p. 171)

As acusações de Riobaldo à crueldade de Hermógenes vão se justificar nas palavras do próprio Hermógenes, no julgamento de Zé Bebelo: "Acusação, que a gente acha, é que se devia amarrar este cujo, feito porco. O sangrante. Ou então botar atravessado no chão, a gente todos passava a cavalo por riba dele – a ver se vida sobrava, para não sobrar!" As palavras de Hermógenes são realmente cruéis. Daí porque se pode deduzir que o silêncio dos outros seria um reflexo da forma intimidativa com que ele ia expondo os seus argumentos e, por consequência, desencorajando os outros jagunços a discordar de sua opinião.

É interessante que, nesse momento, Zé Bebelo vai usar as palavras de Hermógenes para se defender, dizendo que acusação não se faz com afrontas ou ofensas. Isso ainda enfureceu mais o sedento jagunço, que pediu a cabeça de Bebelo pelas próprias mãos. Coisa que foi negada por Joca Ramiro, que acaba por soltá-lo, ganhando ainda mais apreço por parte dos jagunços. No entanto, a ética da guerra, assim como a aética, é levada à reflexão na hora do julgamento de Zé Bebelo. Mais uma vez é a natureza humana em questão, é a capacidade e limite do homem que vem à baila, numa condição de uma possível ecologia humana. Essa ecologia já metaléptica, nesse sentido, se torna ecocrítica a partir do momento em que é o texto literário o fio condutor para a discussão.

Depois do julgamento de Zé Bebelo, outro evento de suma importância vai ocorrer e, sem dúvida, vai dividir a obra em duas partes: a morte de Joca Ramiro. O traidor matador é

Hermógenes, que tem como cúmplice o Ricardão. Hermógenes, nesse contexto está à semelhança do anjo caído, ou o Judas, traidor de Jesus. Assim, Hermógenes sugere, aos homens, outra visão, que seria a possibilidade de desconstrução do poder absoluto de Joca Ramiro.

Vendo por esse prisma, Hermógenes vai ganhar ares de subversivo, de um poder paralelo, clandestino e radical. Na verdade, a intenção de Hermógenes é tomar o poder, o comando do sertão. Matando o chefe ele enfraqueceria o resto do bando, mas a sede de vingança alimenta os homens de Joca Ramiro e agora o sertão está divido em duas partes pela correlação de forças entre os ramiros e os hermógenes.

Riobaldo vai contando os acontecimentos, na mesma medida que o tempo vai passando, e ele recorre à natureza para certificar sua cronologia e o sentimento dos jagunços. A morte de Joca Ramiro foi acompanhada de água (tristeza). A tropa sai em busca de vingança, mas muita coisa vai ocorrendo durante o percurso até o encontro final e essa condição espaço-temporal é metaforizada pela relação sociedade-natureza: "Tomando o tempo da gente, os soldados remexiam esse mundo todo. Milho crescia em roças, sabiá deu cria, gameleira pingou frutinhas, o pequi amadurecia, no pequizeiro, e a cair no chão, veio veranico, pitanga e caju nos campos" (GSV, 2006, p. 303).

Hermógenes é o caçado, mas também é o caçador e o narrador, mais uma vez, deixa a premissa dos aspectos existencialistas e das contradições da alma humana quando, na fazenda dos Tucanos ele indaga: "[...] Aqueles hermógenes eram gente em tal como nós, até pouquinho tempo reunidos, companheiros, se diz – irmãos, e agora se atravavam naquela vontade de desigualar. Mas porque? Então o mundo era muita doideira e pouca razão?" (GSV, 2006, p. 345). Riobaldo deixa a reflexão sobre as relações humanas e a dualidade que permeia os homens, sendo eles a fusão dos opostos, como bem e mal, pois, a cada momento, um desses sentimentos pode aflorar em detrimento do outro.

Hermógenes é uma espécie de *personae non gratae* usada para "redenção" de Riobaldo, no sentido de que ele colocava, em Hermógenes, a universalidade do mal que está no homem, inclusive nele próprio. Hermógenes é visto por Riobaldo como cruel, aquele que mata por prazer, que se sente realizado em matar. Em uma das situações contadas por Riobaldo, a respeito de Hermógenes, um homem é pego pelo bando de Hermógenes e ele manda amarrar para poder dar cabo da vida daquele moribundo: "Aquele podia caçar alegria

nos olhos dele. Depois de um tempo ia lá sozinho, calmoso? Consumia horas, afiando a faca" (GSV, 2006, p. 169). Hermógenes Sanharó Rodrigues Felipes, esse era o nome completo de Hermógenes que, segundo Riobaldo, era um pactário. Riobaldo justifica o pacto-poder de Hermógenes pela forma como ele progrediu na vida:

> Possui gados e fazendas, para lá do Alto da Carinhanha, e no Rio Borá, e no Rio das Fêmeas, nos Gerais da Bahia. E veja, porque sinais se conhecia em favor dele a arte do Coisa-Má, com tamanha proteção? Ah, pois porque ele não sofria nem se cansava, nunca perdia nem adoecia; e o que queria, arrumava tudo; sendo que, no fim de qualquer aperto sempre sobrevinha para corrigimento alguma revirada, no instinto derradeiro (GSV, 2006, p. 408)

Riobaldo faz conjecturas a respeito de Hermógenes, mas deixa a dúvida quando diz que o medo do povo é que fazia nascer essas histórias, esses mitos de pactos e medos de lugares e coisas. Essas perspectivas de crenças sobre determinados lugares e acontecimentos coadunam com as ideias de Yi Fu Tuan, em *Paisagens do medo* (2005). Segundo o autor, trata-se de uma reação humana perante aquilo que o homem teme, tanto no sentido abstrato de criações de imagens na escuridão da mente, especialmente sobre o desconhecido; quanto no sentido concreto, através do emocional, provocado pelo que é visto.

De certa forma, podemos ver revelada também, nesse contexto, a ambição de Riobaldo, pois ele achava que Hermógenes, por ser pactário, conseguiu tudo que queria e ele também pretendia fazer o pacto. Mesmo sem ter certeza de tal proeza de Hermógenes, ele foi até às Veredas Mortas, invocou o demo e saiu de lá com comportamentos diferentes. Nesse aspecto, ele não se diferencia de Hermógenes e tenta se igualar a ele para poder vencê-lo:

> O que eu agora queria! Ah, acho que o que era meu, mas que o desconhecido era, duvidável. Eu queria ser mais do que eu. Ah, eu queria, eu podia. Carecia. "Deus ou o demo" – sofri um velho pensar. mas, como era que eu queria, de que jeito, que?. Feito arfo do meu ar, feito tudo: que eu então havia de achar melhor morrer duma vez, caso que aquilo agora para mim não fosse constituído. E em troca eu ceia as arras, tudo meu, tudo o mais – alma e palma, e desalma [...] Deus e o Demo! – "Acabar com o Hermógenes, reduzir aquele homem!" -; e isso figurei mais por precisar de firmar o espírito em formalidade de alguma razão. Do Hermógenes, mesmo, existido, eu mero me lembrava – feito ele fosse para mim uma criancinha moliçosa e mijona, em seus despropósitos, a formiguinha passeando por diante da gente – entre o pé e o pisado. [...] Mas, Ele – o Dado, o Danado – sim: para se entestar comigo – eu mais forte do que Ele; do que o pavor d'Ele – e lamber o chão e aceitar minhas ordens. [...] A já que eu estava ali, eu queria, eu podia, eu ali ficava. Feito Ele. Nós dois, e tornopio do pé-de-vento – o ró-ró girando mundo a fora, no dobar, funil de final, desses redemoinhos: *O Diabo na rua, no meio do redemunho*… [...] (GSV, 2006, p. 421)

Percebe-se quase um delírio de desejo de Riobaldo de se fazer 'maior', mais forte que Hermógenes, e o diabo que vem também através dele, de Riobaldo, de sua essência, daí *O Diabo na rua, no meio do redemunho*… Ele quer o poder, o comando e o outro subjugado. No entanto, nem sempre a ação acompanha o desejo, na hora da batalha é Diadorim quem toma a frente e se atira na luta corpo a corpo com Hermógenes, e parece ser a paga da promessa feita por Riobaldo, de entregar a alma: "E em troca eu ceia as arras, tudo meu, tudo o mais – alma e palma, e desalma". No momento da luta entre Diadorim e Hermógenes se percebe, mais uma vez, a perspectiva riobaldiana de que "o diabo vige dentro do homem e na essência das criaturas". Também fica, nessa assertiva, a ideia de que o diabo age nas brutezas e passionalidades humanas. Nesse contexto, Candido (2004, p. 117) observa que:

> De fato a vingança contra o bando traidor de Hermógenes e Ricardão só pode ser efetuada quando Riobaldo, novo chefe do bando que representa o lado justo das coisas no sertão, passa por um processo de mudança de personalidade simbolizada no pacto com o diabo, que completa a riqueza da situação, instalando-o também no terreno do mal.

É visível como o ódio transforma as pessoas, e como Riobaldo acaba por se igualar, até certo ponto, a Hermógenes, e sente prazer em imaginá-lo subjugado. Essas perspectivas de sadismo da natureza humana já vêm expressas no início da narrativa, através de histórias soltas, contadas por Riobaldo que, a princípio, não vemos muito sentido, mas ao longo da narrativa percebemos as conexões e ligações. Assim, observações como a maldade do delegado Jazevedão e histórias como a de Maria Mutema e de Pedro Pindó vão embasar as ocorrências maléficas e a ideia do mal que se revela no homem. Pedro Pindó e sua mulher castigaram o filho, Valtei, por um malfeito, mas esses castigos começam a dar um estranho prazer no casal. Este fato pode simbolizar o limite entre amor e ódio, ou seja, Rosa desconstrói essa fronteira e mostra que o ódio, assim como o amor, pode ser do tamanho que o fazemos e pode se revelar na mesma alma.

Por outro lado, as essências que conotam o bem e o mal e as funções dos opostos, assim como a representação do caos e da escuridão, estão no mundo, nas coisas, nas pessoas e unem humano e não-humano. Essas perspectivas convergem com as palavras de Rosenfield (1993, p. 39) quando diz:

> O sem-fundo, o nada, o vazio sem transcendência parecem ser uma ameaça constante que se apresenta em todos os níveis: no do sentido e da linguagem, no da matéria elementar – água, fogo, vento e terra, com as suas configurações engolidoras: brejos, redemoinhos turbilhões – e no da natureza humana.

Assim, a obra rosiana é como um emaranhado de questões e reflexões que se sustentam nas metáforas dos seres da natureza externa em similitude com a natureza humana. O ser e não ser é o existir e não existir; que, por sua vez, é o curto espaço que separa amor e ódio, bem e mal, vida e morte.

Depois da morte de Joca Ramiro, Hermógenes passa a ser motivo e razão da guerra que produzia a força motriz necessária a ação dos jagunços pelo sertão: "Por conta de Hermógenes? Nossos dois bandos viajavam em guerras, e desenrolando caminhos, por esses Gerais, cães se caçando" (GSV, 2006, p. 505). Mais uma vez o homem é comparado ao bestiário e, nesse sentido, de forma negativa, uma vez que se vê o instinto humano agindo para o mal em relação ao outro, ou seja, homem e animal em igualdade de instinto e maldade. O bando procurava o ponto fraco do "demo" para poder atacá-lo, e vai em busca da casa, do 'ninho' de Hermógenes, como argumenta Riobaldo: "Ovo é uma coisa esmigalhável. [...] Mas eu dava as costas a cobra e achava o ninho dela, para melhor acerto. Ao que esse não tinha sido o arrojo de Medeiro Vaz.(p. 505)

Percebe-se que a ideia de invadir o que é de mais caro para o homem: o seio da família, poderia ser uma forma de derrotá-lo. Riobaldo, no entanto, não perde a oportunidade de se dizer melhor que Medeiro Vaz, por ter pensado e conseguido algo que o antigo chefe não havia feito. Quando eles capturam a mulher de Hermógenes, o narrador descobre que ela, na verdade, o odiava, o que dar a entender que Hermógenes até podia ter "tudo" materialmente e ser, até certo ponto, inatingível, mas semeou apenas o ódio e a discórdia, abrindo aí, mais uma vez, a reflexão sobre a essência do ser.

A mulher de Hermógenes pede uma conversa em particular com Reinaldo (Diadorim), causando uma inquietação em Riobaldo, que perde a concentração do jogo de cartas, por imaginar o que pode estar se passando no quarto onde estão Reinaldo e aquela mulher. Logo em seguida, tomado por uma mistura de sentimentos que unia ciúme, raiva e desconfiança, Riobaldo resolve, de forma impulsiva, sair da fazenda Carimã e os aspectos da natureza traduzem os sentimentos do narrador: "No instante mesmo, dei ordem. Fossem trazer os cavalos e arreação, atrás do tempo que fizesse – enxurradas tais, nuvens grossas, céu nubloso e trovão em ronco. Chuvas com que os caminhos afundavam". (GSV, 2006, p. 539)

O bando sai à caça de Hermógenes e: "Chegamos Aonde? A gente chega, é onde o inimigo também quer. O diabo vige, diabo quer e ver. [...] Nos campos do Tamanduá-Tão foi

grande batalha" (GSV, 2006, p. 546). Nos momentos antecedentes a batalha o narrador fala sobre o ódio e os motivos desse sentimento: "Tive ódio dele? Muitos ódios. Só não sabia por quê. Acho que tivera um ódio por causa de outro. [...] A modo que, o resumo da minha vida, em desde menino, era para dar cabo definitivo do Hermógenes" (GSV, 2006, p. 574). Podemos ver que o ódio é criado e, muitas vezes sem razão de ser, o que se pode ver na fala do próprio narrador quando se refere a Hermógenes: "Pelejei para recordar as feições dele, e o que figurei como visão foi um homem sem cara" (GSV, 2006, p. 574). Vê-se que o inimigo do homem pode ser ele mesmo, em qualquer tempo, espaço ou sociedade.

Começa a guerra e os homens, em corre-corre de ataque e proteção ao mesmo tempo, vão ser comparados pelo narrador ao "xamenxame de abelhas bravas" (GSV, 2006, p. 579). Chegam ao paredão, ao final e "Tudo ali era a maldição, as sementes de matar" (P. 581). Diadorim vai ao encontro de Hermógenes e trava com ele uma luta de faca que é relatada pelo narrador como um bailado mortal, dois homens com seus diabos soltos: "Eu estando vendo! Trecheio, aquilo rodou, encarniçados, roldão de tal, dobravam para fora e para dentro, com braços e pernas rodejando [...] (GSV, 2006, p. 595).

Podemos ver que Riobaldo, assistindo a luta do alto, procura dar a visão exata do que vê, expressando sua visão em comparações para deixar mais claro o contexto da cena e a intensidade da violência: "Cortavam toucinho debaixo de couro humano" [...]. Vi camisas de Beatilha e vi as costas de homem remando no caminho para o chão, como corpo de porco sapecado e rapado. [...]. *O Diabo na rua, no meio do redemunho"* (p. 595).

Houve a vitória dos ramiros sobre os hermógenes, mas não há mais nem hermógenes nem ramiros. Nesse caso, percebemos que o autor deixa a incerteza sobre a guerra, até que ponto há um vencedor? Diadorim, última descendente dos ramiros, morreu na luta. Dessa forma, se fortalece a ideia da harmonia dos contrários, de que o mal não existe sem o bem e vice-versa. Foram dirimidos os dois lados, sobrando aí o que estava "ao redor", às margens da essência da luta: Riobaldo, agora rico herdeiro e senhor de terras, e que já mostra a ligação com a cidade através do seu interlocutor.

Hermógenes deixou as marcas do ódio e Diadorim, as marcas de uma vingança, talvez sem sentido. Assim, a última guerra dos jagunços também simboliza o final de uma era no sertão e o início da indústria-cultura no espaço sertanejo brasileiro.

4.6 MEDEIRO VAZ

Para Riobaldo (GSV, 2006, p. 17), de todos os jagunços, Medeiro Vaz foi "supro e o mais sério". É evidente a forma resoluta com que Riobaldo se refere, em muitas situações, a Medeiro Vaz, não se descuidando, também, dos elogios que faz ao caráter do seu chefe, mesmo ao mostrá-lo já enfermo:

> A ser que Medeiro Vaz, por esse tempo, já acusava doença, a quase acabada - no peso do fôlego e no desmancho dos traços. Estava amarelo almecegado, se curvava sem querer, e diziam que no verter da água ele gemia. Ah! Mas outro igual eu não conheci. Quero ver o homem deste homem! ... Medeiro Vaz – o Rei dos Gerais (GSV, 2006, p. 64).

Riobaldo mostra Medeiro Vaz como um homem sisudo, de poucas palavras e que, primeiro, pensava e planejava bastante o que pretendia fazer para não 'errar' nas ações. Em quase todos os momentos em que o narrador se refere ao chefe, ele o mostra com qualidades de liderança que o diferencia dos outros chefes: "Medeiro Vaz não gastava palavras. Nunca relatava antes um projeto que tivesse. [...] também, tudo decidia em confiança de obediência. [...] Ele era dono do dia e da noite" (GSV, 2006, p. 30).

O narrador mostra a fusão dos opostos também em Medeiro Vaz. Um homem que parecia guardar a fé religiosa, já que andava com um rosário na algibeira, mas não hesitava em ordenar a morte de mil pessoas, após traçar o sinal da cruz. É como, se com esse gesto ele se redimisse do 'pecado' e, ao mesmo tempo, não admitisse o crime, já que se orientavam (os jagunços) por um sistema de regras, valores e atitudes autônomas, ou seja, a "lei" eram eles mesmos quem a fazia. Dessa forma, ao se apoiar numa dualidade contradita (benzer e depois matar), é como se o chefe dissesse para Deus que o "dever" estaria em primeiro lugar. Dessa forma, Medeiro Vaz passava para Riobaldo um misto de perplexidade e encantamento: "Desde o começo eu apreciei aquela fortaleza de outro homem. O segredo dele era de pedra" (GSV, 2006, p. 31).

O protagonista faz questão de mostrar a dedicação de Medeiro Vaz a Joca Ramiro: "Joca Ramiro tinha sido a admiração grande na vida dele. Deus no céu e Joca Ramiro na outra banda do rio [...]" (GSV, 2006, p. 36). Medeiro Vaz era visto por Riobaldo como o justiceiro. Para o narrador, é como se o chefe jagunço se solidarizasse com os maltratados e inferiorizados, quando queima sua fazenda e tudo que tinha para seguir em luta pelo sertão em favor daquilo que ele acreditava ser justiça.

Esse olhar para o outro e o desapego aos bens materiais, sem dúvida, torna Medeiro Vaz muito especial entre os personagens do romance. Nesse sentido, parece que Rosa nos quer mostrar um exemplo de honradez que poderia tornar o mundo melhor, se houvesse outros iguais ao chefe jagunço. Por outro lado, se percebe subliminarmente que, ao se unir a Joca Ramiro, Medeiro Vaz tinha a esperança de um sertão "governado" mais justamente, assim como ocorre no país e no mundo, quando muitos idealistas se juntam a uma determinada causa, que parece ser justa, mas depois, percebe que se enroscaram em uma trama perversa, falsamente arquitetada para atender a interesses espúrios.

Joca Ramiro parecia um homem de boa índole, mas usava a força dos jagunços a seu favor, como outros coronéis também o faziam: "Fato que Joca Ramiro igualmente saía por justiça e alta política, mas só em favor de amigos perseguidos; e sempre conservava seus bons haveres" (GSV, 2006, p. 44). Já, Medeiro Vaz, conforme o próprio narrador, enraíza-se na obra, como símbolo de honradez e lealdade: "uma raça de homem que o senhor mais não vê; eu ainda vi" (p. 44)

Antonio Candido (2004) diz que Rosa coloca no jagunço um misto de herói e bandido e que as desigualdades se seguem até o sertão, uma vez que os coronéis defendem seus patrimônios através do jaguncismo, são fortalezas do lucro e da ordem e o jagunço, nesse contexto, é realmente o herói, pois está sempre em perigo. Difícil é achar um dos fazendeiros que seja realmente de boa índole e desinteressado pelo poder latifundiário. Uma dessas exceções, segundo Candido, é Medeiro Vaz que: [...]"assume papel mais digno ao queimar simbolicamente o que o prendia a terra e adotar, a condição de jagunço como forma de viver, como modo de conceber a vida perigosa que pode ser uma busca dos valores, do bem e do mal no sertão" (2004, p. 113).

Medeiro Vaz passa a impressão de que não é o que se constrói em cima da terra, mas o que se encontra no cerne dela que realmente tem valor. Essa assertiva se ampara no fato de ele destruir os pertences, mas proteger os túmulos dos pais para que não fosse molestado. Observa-se aí, além do respeito aos mortos, uma tradição de proteção e de culto que está arraigada na cultura popular, da qual ele também é participante.

Medeiro Vaz foi amparado da chuva pelo couro de um boi, couro forte, denso, que não deixava vazar o vento, como condiz às qualidades do próprio moribundo. Medeiro Vaz é um touro vencido que volta ao seio da terra: "De aurora, cavacamos uma funda cova. A terra dos

Gerais é boa”(GSV, 2006, p. 80). É interessante que o chefe é deitado em cima do couro de um bode branco. Ronecker afirma que:

> O bode é um animal ora sagrado, ora maldito, simbolizado o mais das vezes a lascividade e o ardor genésico, dedicado (como o touro) a Dionísio e Baco, venerado no Egito (bode de Mendés), servia de montaria à bela Afrodite-Venus. Com a ajuda da demonologia, era normal encontra-lo como montaria das feiticeiras a caminho do sabá (especialmente na Itália).

Riobaldo enfatiza a cor do bode como se quisesse nos fazer perceber que, embora o bode, em muitas crenças do imaginário popular, seja visto, segundo Ronecker, como o próprio demo, sendo visto ora como sagrado, ora como maldito; a cor branca dá uma conotação de leveza ao animal. Assim, fica novamente expressa a dualidade das situações e das coisas, bem como as diferenças de culturas e modos de crer.

Quando Medeiro Vaz morre, o bando está à beira do rio do Sono. Vemos que a própria condição de ser do rio chega a ser comparada à vida, pelos ditos populares, e o sertão de Rosa não foge a esse contexto. No caso, o rio também está associado à morte e o autor traz à tona, nessa perspectiva, a mitologia grega[57]. Medeiro Vaz, entre os chefes de jagunços, parece o de mais importância para o narrador e o único que morreu naturalmente. Seguindo esse raciocínio, Tatiana Machado Boulhosa, em um estudo sobre a morte em *Grande Sertão: veredas*, faz a seguinte afirmação:

> A morte de Medeiro Vaz é, entre a de outros personagens importantes para a trama do livro, a única morte que pode ser chamada de morte morrida, posto que advinda de causas naturais. Anticlímax para a história de um cavaleiro sertanejo medieval, cujo único objetivo era a justiça. Protótipo do herói, 20 não se espera que ele vá de maneira tão melancólica, num dia de chuva, amarelado. Ter-se-ia imaginado que tombaria cercado de inimigos, a pistola ainda nas mãos, talvez na tentativa de salvaguardar uma inocente donzela ou um injustiçado plebeu… Ou ainda, apunhalado pelas costas por algum falso amigo, como acontecera a Joca Ramiro (BOULHOSA, 2012, p. 59).

A morte de Medeiro Vaz culmina com o final do dia: “A tarde foi escurecendo. [...] Aí chamaram: - Acode, que o chefe está no fatal!” (GSV, 2006, p. 79). É como se a natureza acompanhasse os jagunços em todos os momentos e, nessa hora, não foi diferente. Depois uma chuva torrencial “leva”, por assim dizer, a vida de Medeiro Vaz: “Como de propósito: a

[57] Sabe-se na mitologia grega que o sono tem papel relevante em diversos mitos e a sua influência na representação da morte é bastante forte. Nesse caso o rio do Sono sugere simbolicamente esse momento, em que a vida de Medeiros Vaz é tomada pelo sono profundo e duradouro, no instante em que a alma abandona o corpo daquele mortal. Na mitologia Grega o sono está ligado ao rio Lete, rio do esquecimento, às margens do qual viveu Hipinos, o deus do sono.

chuva de arrobas de peso. Era quase sonoite" (p. 79). O sertão chora a morte do chefe jagunço e Riobaldo enfatiza os aspectos existencialistas: "Debruçado por debaixo dos couros, podia-se ver o fim que a alma obtém do corpo. [...] Mas não pode. A morte pode mais" (p. 79).

A morte, sem dúvida, é um tema frequente na obra e está presente de diversas formas. A desconstrução da distância entre vida e morte fica clara durante toda narrativa. As duas conduzem à observação de um ciclo vital formado pelos opostos. Um, só existe enquanto existe o outro. Assim, na narrativa de Riobaldo, a morte é tão íntima quanto a vida. A morte de Medeiro Vaz marca um momento importante, não só pelo fato de ser a morte de um jagunço, mas de um jagunço que fez a diferença na vida que viveu.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Grande Sertão Veredas surpreende, seja pelo caráter de singularidade e brasilidade, seja pelo humanismo em torno da multiplicidade, culturalidade e idealismos de significações. Trata-se de um texto feito a partir da memória do narrador, Riobaldo, e transcende o singular, podendo ser vista também, na obra, uma memória coletiva. No âmbito do individual estão os fatos da vida do narrador, seus anseios, receios, desejos, sentimentos e seus amores, sua perspectiva lógico-fatual e sua perspectiva subjetiva. É através dessa subjetividade, dos causos contados pelo narrador e das simbologias que permeiam a obra, que podemos perceber uma voz coletiva na perspectiva do homem como ser humano e como ser natural.

Percebemos, ao longo da pesquisa, que a ecocrítica é ainda uma novidade nos trâmites acadêmicos brasileiros, mas pode ser vista como um meio de contribuir para uma visão ambiental mais consciente, olha para o presente e para o passado e oferece meios pelos quais o indivíduo possa fazer, ele mesmo, suas avaliações a respeito do que ele entende por natureza. Obras literárias de ontem e de hoje, em prosa ou em verso, podem ser observadas por esse viés, porque a natureza nunca esteve fora do mundo literário, só que, nessa perspectiva, ela passa a ser observada como uma categoria a ser analisada.

Assim, nos foi possível observar que algumas sementes do pensamento ecocrítico podem ser vistas ainda no século XIX, em obras como *Walden*, de Henry David Thoreau, *Os devaneios do caminhante solitário*, de Jean-Jacques Rousseau e *Nature*, de Halph Waldo Emerson, nas quais se pode ver uma aproximação entre homem e natureza. Do mesmo modo, olhares críticos também já se fazem presentes. Nessa perspectiva, vemos que as ideias de Karl Marx, até certo ponto, já fomentam esse tema, não pelo radicalismo político, mas porque já recriminava a forma utilitarista no contexto das relações humanas e do homem em relação ao meio ambiente. Dessa forma, pudemos ver também, que a partir do século XX, obras como *Primavera silenciosa* (1962), de Rachel Carson podem ser consideradas paradigmáticas.

Propomos como forma de direcionamento para a pesquisa, as perspectivas fenomenológica e histórico-sociocultural. Através da primeira tornou-se possível a observação da percepção dos personagens sobre o meio ambiente e como os elementos da natureza externa, enquanto fenômenos conhecidos universalmente podem ser postos linguisticamente, de forma que traduzam o sentimento humano perante aquilo que o cerca, tanto na condição de deslumbramento e de amor; quanto na condição de um sentimento

negativo. Dessa forma, pudemos conhecer mais profundamente a personalidade do narrador, Riobaldo, de seu grande amor, Diadorim, e também de outros personagens.

Do mesmo modo, sob a luz da outra perspectiva, podemos afirmar que o *Grande sertão: veredas* apresenta uma natureza de forma que podemos ver as situações vividas pelo Brasil, tanto no que tange aos processos de exploração dos recursos naturais, quanto dos espaços ainda considerados ignotos, uma vez que seus habitantes eram desconsiderados enquanto cidadãos. Um exemplo desses espaços é o sertão que, simbolicamente, representa o mundo com as suas desigualdades, diversidades e adversidades e o homem em sua essência, a qual se revela nas ações.

De outro modo, nos propusemos espiar os termos ecologia e meio ambiente que são usados atualmente para nos referirmos à natureza. Pudemos observar, nesse contexto, que o homem vai criando denominações que caibam nos seus interesses em relação à natureza, em cada momento. Por conseguinte, percebemos que desde sempre os homens não só investigam, mas também adquirem meios e técnicas que possibilitem um melhor aproveitamento do que a natureza pode lhes oferecer, no entanto, esses interesses, muitas vezes, os cegam para outras direções em que estejam os interesses alheios. Esses posicionamentos são quase sempre mascarados por discursos e ações "rasas" e sem intenções verdadeiramente leais.

Isso posto, nas tipologias de natureza que se revelam em *GSV*, observamos que Guimarães Rosa mostra o homem/sertão na medida que o sertão é também o homem e o sertão/mundo. Pudemos observar que a natureza é uma fonte inesgotável na obra de Rosa, verificamos na narrativa de Riobaldo, a natureza externa e a natureza interna que se fundem e se separam e, ao mesmo tempo, são semelhantes e diferentes. Há uma natureza polissêmica que ganha diferentes sentidos ao longo da narrativa; uma natureza que se revela objetiva e subjetivamente, coadunando com as ideias de Fernando Dias (1996, p. 81), quando diz que a obra de Rosa é um "sistema simbólico de comunicação inter-humana". Dessa forma, é possível dizer que a natureza em GSV se revela, não só no contexto do espaço ambiente, mas também através dos sentidos e sentimentos dos personagens que são traduzidos simbolicamente.

É possível observar que a natureza na obra acompanha a vida do homem a ponto de metaforizar as contradições da alma, assim como a natureza humana representa também as contradições da natureza externa. Tais aspectos revelam a fusão dos opostos e compactua

também com as ideias de fluidez e de transição de Heráclito, uma vez que a narrativa de Riobaldo é sempre transitória, inacabada, cambiante, tal qual o personagem. O núcleo narrativo é constituído de travessias e o símbolo do infinito, pontuado pelo autor, também evidencia as possibilidades da filosofia heracliana de transitoriedade.

Depreendemos do texto, que através dos elementos da natureza vão se revelando os sentidos opostos que cada coisa ou cada ser assume e percebemos que os exemplos usados pelo narrador para confirmar sua tese da existência do bem e do mal, do amor e do ódio, do positivo e do negativo em tudo que existe, e a quebra da fronteira entre os opostos que, na verdade, se fundem para harmonizar o mundo; são refletidos a partir dos aspectos naturais e da convivência do homem com a natureza.

Ao abordamos o espaço na obra rosiana, percebemos que alguns lugares estão em cumplicidade com os personagens e outros são referidos pelo narrador como espaços de morte, espaços escuros e sombrios, a exemplo das Veredas Mortas e do Sucruiú. Por outro lado, observamos, através de alguns estudiosos, que o espaço se torna lugar pelo tempo de permanência que permite acontecer uma relação mais íntima entre o homem e o espaço. Essa relação propicia o sentimento positivo ou negativo, ou seja, é o convívio com o espaço que propicia um melhor conhecimento para um sentimento afetivo, ou não, em relação ao ambiente. Um espaço de passagem, em que não se criam raízes é apenas um espaço conhecido como entrelugar, por não ter um sentido para vida do ser humano. O lugar, por sua vez, é um espaço vivido e conhecido para uma revelação sentimental seja ela positiva (topofilia) ou negativa (topofobia).

Em princípio, o espaço é pensado apenas no sentido geográfico e depois ele passa fazer parte da vida humana conforme a percepção do sujeito. Dessa forma, o espaço é algo onde pousa o nosso olhar e onde colocamos nossas primeiras impressões. A vivência traz a afinidade, o conhecimento e, consequentemente, o sentimento positivo ou negativo em relação ao espaço. Nesse sentido, fica claro que tempo e espaço são indissociáveis. O espaço é transitório, material, concreto; já o lugar é composto de subjetividade, porque é o sentimento e a percepção do sujeito que lhe dão significado, pelo tempo de convívio com ele.

No espaço sertão que representa o espaço/mundo, vemos que o sertão de Rosa traz os aspectos de um Brasil que sai do contexto agrícola e interiorano para o citadino-industrial e que esse sertão é mostrado por Riobaldo através dos usos, costumes, falares regionais e outros

aspectos que lhe compõem a identidade, mostrando, não um espaço inferior, como muitos pensavam, mas diferente de outras regiões, assim como outros lugares também têm seus aspectos especificadores.

Dessa forma, em *GSV* as fronteiras no que se refere ao tempo, espaços e valores são diluídos. Conforme as ideias de Josina Drumond (2008, p. 33), "nessa obra não se distinguem o dentro e o fora, pois os tempos, ambiente, saberes, costumes e sentimentos se fundem e se confundem, revelando ciclos que mostram a infinidade do sertão, tanto quanto da alma humana".

Ao longo da leitura, o espaço na obra nos aparece com status de personagem tal é sua importância na vida e nas ações dos personagens. O espaço ora revela, ora influencia ou está diretamente ligado como participante dessas ações. Assim, no labirinto que Guimarães Rosa consegue "desenhar" em GSV, podemos observar a importância do espaço como aquele que além de ser elemento estrutural da narrativa, acompanha e muitas vezes define as ações do personagem.

Na narrativa de Riobaldo, entre tantas travessias objetivas e subjetivas, três que nos chamou atenção pela simbologia incutida no contexto espaço ambiente: as travessias do Liso do Sussuarão, a passagem pelo Sucruiú e a representação do Rio Chico e de outros rios que complementam o sentido das águas na obra de Rosa. No liso do Sussuarão, na primeira passagem percebemos um espaço de aridez intensa e um sol cruel, que castiga. Apresenta-se um espaço infernal como se o Sussuarão fosse uma realidade que pudesse mostrar ao homem, as consequências de suas ações, levando o leitor a refletir sobre suas escolhas, exemplificadas pela travessia daquele espaço que, apesar da claridade do sol, era de trevas. Na segunda travessia o chefe Riobaldo nos faz perceber que a primeira impressão não deve ficar, pois ao conhecer melhor aquele espaço, em tempos de chuva, via-se outro mundo, e a percepção não era mais de um inferno, mas de um lugar aprazível.

Com essa perspectiva, se percebe que o liso pode representar simbolicamente as várias fases e os contrastes da vida e dos sentimentos de Riobaldo, Por outro lado, o narrador desconstrói a noção de espaço "maldito" e desfavorável à vida humana que as pessoas de outras regiões tinham do sertão, tanto por suas próprias impressões sobre um espaço desconhecido, quanto pelo discurso utilizado por aqueles que pretendiam explorá-lo. O sertão

era tido e apresentado por alguns, como um lugar feio, seco, ignoto, árido e sem vida, fato que justificava as ações de destruição.

Na passagem pelo Sucruiú é possível perceber que o sertão, assim como todos os lugares do mundo, tem seus lados bons e maus e que o homem, muitas vezes, pode fazer do seu próprio lugar um inferno, dependendo de suas escolhas. O Sucruiú mostra também, a miserabilidade de um povo que, ao invés de ser ajudado pelos dirigentes e pela sociedade que forma o poderio do país, é recriminado e visto como a escoria social. A forma como os jagunços chegaram a esse lugar, o modo como Riobaldo se refere ao espaço "fundos fundos" e a suposta condição de quem nele estava, sem salvação e "tapados de Deus", são conotações que nos levam a imaginar um lugar infernal. No entanto, o narrador mostra uma parte de uma sociedade tida como inexistente, porque as pessoas se negam enxergá-la.

Ao observar a representação das águas em GSV, podemos perceber que esse elemento tem uma representação muito importante na vida, nas ações, nos sentimentos dos personagens, sobretudo de Riobaldo e Diadorim. A fluidez da água, muitas vezes, mostra a inconstância da alma do narrador, como mostra também a efemeridade dos seus amores, com exceção de Diadorim que é representado, várias vezes, pelo rio Urucuia, que está muito presente no discurso do narrador, enfatizando o sentimento dele por Diadorim. Podemos observar, nessa parte do trabalho, que o Rio São Francisco é o eixo norteador da obra, a representação simbólica da vida do narrador e que, cada rio é como as "veias", por onde corre a água (sangue), sendo, dessa forma, a vida do sertão, enquanto o Chico é o rio Pai por onde passa a água de todos eles como a aorta no corpo humano.

Outra observação importante, é que os rios dos quais Riobaldo diz beber das águas representam também a diversidade cultural e as religiões que, segundo o narrador, cada uma na sua especificidade, protege da mesma forma. A água, através de suas turbulências e corredeiras, mostradas pelo narrador, pode fomentar a ideia de lutas e resistências, quando da transformação do sertão, prestes a ser tomado pelas perspectivas político-capitalistas e as águas da cachoeira "domadas", para atingir tais interesses. Por outro lado, leva-nos aos destinos (des)traçados do narrador, que se vê levado pelas "turbulências" da vida.

Observamos ao longo do discurso, que os lados esquerdo e direito do rio Chico, o norteador e mais importante rio na obra, o rio pai; sempre são citados e que os personagens que estão sempre do lado direito, segundo o narrador, são os que estão do lado de Joca

Ramiro e os Hermógenes sempre são citados como aqueles que estão do lado esquerdo. Dessa forma, é como se do lado direito estivesse a justiça e os cristãos, e do outro, os traidores e diabos. Essas observações foram feitas também por Antonio Candido (2006, p. 124) quando diz "Percebemos, com efeito, que ele divide o mundo em duas partes qualitativamente diversas: o lado direito e o lado esquerdo, carregados do sentido mágico-simbólico que esta divisão representa para a mentalidade primitiva".

Na relação homem/animal, observamos que o animal sempre esteve presente de alguma forma na vida humana bem como na literatura. Entre as várias simbologias que cercam a narrativa riobaldiana, o animal tem lugar especial, é personagem que se mostra independente. Pode-se observar também que o sentimento de preservação da natureza em Rosa se evidencia de várias formas na obra, em especial, no episódio da matança dos cavalos, na fazenda dos Tucanos e no olhar de Riobaldo e de Diadorim sobre os pássaros. Nenhum animal é posto aleatoriamente na obra, todas as vezes que são mencionados ou apresentados concretamente estão sempre em fusão com a vida humana ou representando seus sentimentos e ações. Podemos concluir que Guimarães Rosa nos faz perceber a ação humana contra o animal como pior e muito mais criminosa do que contra o homem, uma vez que aquele é completamente indefeso e está vulnerável ao poder da racionalidade humana.

No último capítulo, ao observarmos alguns personagens pudemos ver que, em suas especificidades, representam a diversidade do sertão/mundo, pois a capacidade narrativa de Rosa nos conduz a um contexto de universalidade e, tomando de empréstimo a ideia de Candido (2004), se o sertão é o mundo, nós somos os jagunços, mandantes e mandados, bem e mal, justiça e barbárie, amor e ódio, Deus e diabo. Os personagens escolhidos para uma investigação mais profunda (Riobaldo, Diadorim, Joca Ramiro, Zé Bebelo, Hermógenes e Medeiro Vaz) nos levam a refletir sobre diversos valores positivos e negativos que compõem as contingências humanas, como ética, lealdade, amor, ódio, ambição entre outros. Por outro lado, foi possível observar nesses personagens a fusão dos opostos; e verificar o desmascaramento deles em relação aos próprios valores.

É notável que a obra de Rosa traz uma visão psicológica dos personagens, o realismo fantástico e o regionalismo. Aspectos que se fundem no enredo e dão um toque de universalidade à obra, assim como mostram diferenças e semelhanças, fantasias e capacidades das almas humanas, como bem diz o narrador ao seu interlocutor, em certa altura do texto, que pretende expressar o que pode ser revelado da alma humana. Assim, ao longo da

narrativa, Riobaldo vai contando causos e exemplificando o mal existente na alma humana e o bem como uma superação. Assim, concluímos que nenhum dos personagens apresentados possue um lado apenas bom ou mau, mas todos têm seu deus e seu diabo, em uns se evidencia mais o diabo e em outros o deus, mas todos somos compostos de amor e ódio, daí porque caem as máscaras dos personagens, a exemplo de Joca Ramiro, tido em princípio, como justiceiro, mas deixa revelar um egoísmo extremo, além de ser um alienador do seu povo e um injusto até com a própria filha.

É notável que *GSV* é uma obra que fomenta inúmeros olhares, tanto que é uma das mais ricas em fortuna crítica. Entre tantas possibilidades, percebemos que a natureza em Guimarães Rosa, sobretudo na obra estudada, é algo especial que participa da obra como um personagem que contribui com o teor narrativo, no sentido de complementar a fala do narrador [para quem "muita coisa importante falta nome" (GSV, 2006, p. 109)], tanto no contexto referencial quanto no simbólico. Apresenta-se uma natureza externa que se faz ver, que participa ativamente da vida humana; e uma natureza interna que se funde, muitas vezes, com a externa. Dessa forma, fica evidente um encontro de naturezas que se aproximam e se isolam ao mesmo tempo, mas que assumem uma complexa relação de complementaridade.

Em todo conjunto de circunstâncias da narrativa foi possível observar que a ligação dos opostos é algo intrínseco a todo ser e aos elementos da natureza, bem como às situações e às coisas do mundo. É nesse contexto de (des)afirmações que encontra-se um fio que liga as duas ideias, ou seja, algo que preencha o espaço entre o não e o sim, o bem e o mal, o amor e o ódio, Deus e o diabo, que segundo o narrador, estão dentro do homem, na essência das criaturas e nas coisas do mundo. Dessa forma, o narrador deixa a premissa de que o sertão/mundo e o sertão/homem são formados por partes que, em seus sentidos contrários, encontram uma harmonia, porque a desarmonia seria o fato de uma parte prevalecer à outra: "o diabo na rua no meio do redemoinho", como é o caso de Hermógenes em quem, segundo o Riobaldo, prevalecia o diabo, ou seja, o mal. Assim, não existe diabo, mas o homem de onde pode vir o bem ou o mal, que revela a sua condição de "ser" no mundo.

O narrador inicia a narrativa, explicando de várias formas, o que é o sertão, mas ao longo da narrativa, percebemos desvelar-se não só um sertão, lugar geográfico, mas um sertão que vai além, um sertão/mundo, um sertão/homem; um sertão que se revela nos jagunços, especialmente no narrador, assim como estes se revelam no sertão. Tudo que sabemos da obra, a respeito dos personagens e do próprio narrador, vem a partir do olhar dele, já que é

dono e senhor do discurso e fala sem interferências, pois até o que seria a fala do interlocutor ele toma a liberdade de traduzir e responder. Portanto, é um narrador autoritário e, até certo ponto, arbitrário.

Em todo contexto narrativo é possível perceber que o Brasil de Rosa, ou seja, o Brasil visto por ele, antes e durante a feitura da obra, está, de alguma forma, mediado na narração de Riobaldo. O *Grande sertão: veredas* é um mundo fictício que coloca o mundo real no centro do seu universo de forma subliminar, simbólica e transcendente. O homem da narrativa riobaldiana é também o homem do mundo na medida em que o mundo é o homem. GSV é o ficcional que alcança o universal pela natureza humana que encontra no ventre de sua origem, na natureza externa, não todas, mas algumas respostas para o seu eu.

A princípio Riobaldo aparece como diferente: "Eu sou eu mesmo. Diverjo de todo mundo" (GSV, 2006, p. 15). No entanto, as palavras do próprio Riobaldo nos faz ver que não tem diabo nenhum: "[...] Minha ideia confirmou que o diabo não existe." (p. 608) Assim, esse diabo pode está em vidas de misérias que o próprio narrador dá conta em sua narrativa, sendo, dessa forma, o próprio homem numa forma de olhar para o semelhante e para os demais seres da natureza e nas ações negativas, porque o homem é sempre uma "travessia". Assim: "Diabo não há. É o que eu digo, se for... Existe é homem humano. Travessia".

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. A Indústria Cultural: O esclarecimento como mistificação das massas. In: **A Dialética do Esclarecimento-Fragmentos Filosóficos.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor. 1985.

_____. **Teoria estética**. (Trad.) Artur Morão. Lisboa: edições 70, 1993. Disponível em: http://neppec.fe.ufg.br/uploads/4/original_ADORNO__Theodor._Teoria_Est__tica.pdf. Acesso em 20/08/2013

ALBUQUERQUE JR., Durval Muniz. **A invenção do Nordeste e outras artes**. São Paulo: Cortez, 2006.

ALBUQUERQUE, Renata de. Diadorim e Hermógenes: jogo de duplos e espelhamento em Grande Sertão: Veredas . in Revista Gatilho, 2009. Disponível em: http://www.ufjf.br/revistagatilho/files/2009/12/RenataAlbuquerque.pdf. acesso em 18/01/20214.

ALMEIDA, Maria do Socorro. P. de; AZEVEDO, Sérgio. L. Malta de. **Espaço interdisciplinar, literatura, meio ambiente e relações sociais**. Recife: Baraúna, 2008.

ALMEIDA, Maria do Socorro P. de. **Literatura e Meio Ambiente: Bichos de Miguel Torga e Vidas secas de Graciliano Ramos sob a visão ecocrítica**. Dissertação de Mestrado UEPB, Campina Grande – PB fevereiro de 2008.

_____.**A sacralização da natureza em Patativa do Assaré e Alberto Caeiro: um olhar ecocrítico. A**rtigo para o III Colóquio de Pós-Graduação em Letras CPGL –UNESP. Assis-SP. UNESP, 2011.

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

ANTUNES, Aracy do Rego. Et al **Estudos sociais, teoria e prática**. Rio de Jeneiro: ACESS, 1999.

ANTONIL, André João. **Cultura e opulência do Brasil.** Belo Horizonte: Itatiaia, 1997.

_____. **Cultura e opulência do Brasil**. 3. ed. Belo Horizonte : Itatiaia/Edusp, 1982. (Coleção Reconquista do Brasil). Disponível em:http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa.

ARAÚJO, Fernando Antônio. **Os quatro elementos do *Grande Sertão*: veredas de sua gênese narrativa**. Dissertação de mestrado em Letras. Curso de Pós-Graduação em Literaturas de Língua Portuguesa da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2010. Disponível em: http://www.biblioteca.pucminas.br/teses/Letras_AraujoFA_1.pdf. Acesso em 10/03/2013.

ARAÚJO, Heloísa Vilhena. **O roteiro de Deus, dois estudos sobre Guimarães Rosa**. São Paulo: Mandarim, 1996.

ARISTÓTELES. **Ética a Nicômaco**. (Trad. Pietro Nassetti). São Paulo: Martin Claret, 2006.

_____. **Arte poética**. (trad.) Pietro Nassetti. São Paulo: Martin Claret, 2004.

ARRUDA, Gilmar. **Cidades e sertões. Entre a história e a memória**. São Paulo: EDUSC, 2000.

ASSARÉ, Patativa do. **Cante lá que eu canto** cá. Petrópolis: Vozes, 2002.

_____. **Inspiração nordestina**. São Paulo: Hedra, 2003.

ATLAS das representações literárias de regiões brasileiras – sertões brasileiros. Rio de Janeiro: IBGE, 2006.

AULETE. **Dicionário online**. Disponível em: http://aulete.uol.com.br/taturana,%20tatarana. Acesso em 18/12/2013.

ÁVILA, Afonso. A autenticidade em Guimarães Rosa. **Especial Guimarães Rosa**. Maio 2006. Disponível em: http://www3.cultura.mg.gov.br/files/2006-maio-especial.pdf. Acesso em 15/01/2014.

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. (Trad. Antônio de Pádua Danesi) São Paulo: Martins Fontes, 2005.

_____. **A água e os sonhos – ensaio sobre a imaginação da matéria**. (trad. Antonio de P. Danesi e Rosemary C. Abílio) São Paulo: Martins Fontes, 2002.

BACHELARD, Gaston. **A Formação do Espírito Científico**. Lisboa: edições 70, 1996.

BACON, Francis. **Aforismos, in Os pensadores**. São Paulo: Nova Cultural, 1999.

BAGGIO, Marco Aurélio. **Um abreviado do Grande Sertão: Veredas.** Contagem-MG: Santa Clara editora, 2005.

BARBER, Benjamim R. **Consumido.** Rio de Janeiro: Record, 2009.

BAUMAN, Zigmunt. **Modernidade líquida**. (Trad.) Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar editora, 2001.

_____. **Europa**. (Trad.) Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar editora, 2006.

BARRY, Peter. **Beginning Theory – An Introduction to Literary and Cultural Theory** 3ª Manchester: ed. Manchester UP, **2009.**

BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas. Magia e técnica, arte e política**. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BERGER, Peter L. & LUCKMANN, Thomas. **Modernidade, Pluralismo e Crise de sentido.** Petrópolis: Vozes, 2004.

BÍBLIA SAGRADA. Segundo Livro das Crônicas 20, versículo 30. Disponível em*:* http://www.bibliaonline.com.br/vc/2cr/20. Acesso em 05/07/2013.

BLACK, Ralph W. **What We Talk about when we talk about ecocriticism.** New York University (Now at wake forest university). Reunião da Associação de Salt Lake City de Literatura Ocidental, Utah: 06 de outubro de 1994. Disponível em: HTTP://www.asle.org/site/resources/ecocritical-library/intro/defining/black/. Acesso em 10/02/2012.

BRAGA, Ruben. Flor-de-maio – Col. Pra gostar de ler vol.2. São Paulo: Ática, 1994.

BRANCH, Michael P. **Defining Ecocrítica Theory and Practice** - Universidade Internacional da Flórida (agora na Universidade de Nevada – Reno) Flórida:ASLE, outubro de 1994.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. Um sertão vivo e revisitado entre bichos e plantas in MEYER, Mônica. **Sertão natureza: a natureza em Guimarães Rosa**. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

BRANDÃO, Izabel F. *O.* **Retecendo o lugar da natureza em poemas de autoras Contemporâneas. (2007),** Disponível em:

http://www.tanianavarroswain.com.br/labrys/labrys11/ecrivaines/izabel.htm. Ou http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:http://www.tanianavarroswain.com.br/labrys/labrys11/ecrivaines/izabel.htm. Acesso em maio de 2013.

BRANDÃO, Izabel. A ecocrítica na mira da crítica atual in Revista Terceira Margem Rio de Janeiro: UFRJ, nº 20 pp 244-261, 2009. disponível em: http://www.revistaterceiramargem.letras.ufrj.br/index.php/revistaterceiramargem/article/viewFile/69/59.

BOLLE, Willi. **Grande sertão.br**. São Paulo: Duas Cidades, 2004.

_____. A liberdade de inventar in NOVAES, Adauto (org) **O avesso da liberdade**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

BOSI, Alfredo. **O ser e o tempo na poesia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

BOULHOSA, Tatiana Machado. **Algumas conjecturas sobre a morte em Grande sertão: veredas.** Revista último andar, 2009. PUC – Disponível Revistas.pucsp em: .br/index.php/ultimoandar/article/download/10787/8012. Acesso em 18/01/2014.

BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina.** Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2010.

_____. **O poder simbólico**. Trad. de Fernando Tomaz. Lisboa: DIFEL, 1989.

BRANDÃO, Ruth Silviano. **Mulher ao pé da letra, a personagem feminina na literatura**. Belo Horizonte: UFMG, 2006.

BUENO, Eduardo. O Homem da casa do lago. In Thoreau. H.D. **Walden**. Porto Alegre L&PM, 2011.

CAEIRO, Alberto. **Poemas completos de Alberto Caeiro**. São Paulo: Martin clarete, 2006.

CAMÕES, Luiz de. **Os lusíadas**. São Paulo: Cultrix, 2000.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**. 9ª ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006.

CANDIDO Antonio. **Vários escritos**, São Paulo: Ouro sobre azul, 2004.

CAPRA, Frtjof. **O Tao da física: um paralelo entre a física moderna e o misticismo oriental**. São Paulo: Cultrix, 2006.

CARBALLO, Mirian; AGUIRRE, Maria Helena. **Eco-crítica, "Crítica verde" La naturaliza y el medioambiente em el discurso cultural anglófono**. Cordoba-AG: Associaciôn Coperadorra Facultad de lenguas – UNC, 2010.

CARMELLO, Patrícia. **Memória e esquecimento em Grande sertão: veredas – travessia e melancolia**. Rio de Janeiro: 7 letras, 2013.

CARSON, Rachel. **Primavera Silenciosa**. (Trad.) Claudia Sant'Anna Martins. São Paulo: Gaia, 2010.

CARVALHO, Isabel C. de Moura. **Educação ambiental, a formação do sujeito ecológico 5ª ed** São Paulo: Cortez, 2011.

CARVALHO, Isabel C. de Moura. **Educação ambiental, a formação do sujeito ecológico**. 4ª ed. São Paulo: Cortez, 2008.

_____. **A invenção ecológica, narrativas e trajetória da educação ambiental no Brasil**. 2ª ed. Porto Alegre: UFRGS, 2002.

CARVALHO, Marcos. **O que é natureza**. 2ª ed. São Paulo: Brasiliense, 2003.

CASSIER, Ernest**. Ensaio sobre o homem.** São Paulo: Martins Fontes, 1994.

CASTRO, Iná Elias de. **Geografia e política.** Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.

CHAUÍ, Marilena. **Simulacro e poder: uma análise da mídia**. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2006.

CHEVALIER, Jean - GHEERBRANT, Alain **- Dicionário de Símbolos. Mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números,** Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1997.

COETZEE, John M. **A vida dos animais**. Trd. José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

COKINOS, Christopher. **What is Ecocriticism**. (Kansas State University) Reunião da Associação de Salt Lake City de Literatura Ocidental, Utah: 06 de outubro de 1994. Disponível em: HTTP://www.asle.org/site/resources/ecocritical-library/intro/defining/cokinos/ Acesso em 10/02/2012.

COLASANTE, Marina. **A casa das palavras e outras crônicas**. São Paulo: Ática, 2002.

COMMELIN, P. **Nova mitologia grega e romana** (trad. Thomaz Lopes). Edições de ouro. Rio de Janeiro: ed. Tecnoprint S.A. 1978.

COUTINHO, Leopoldo Magno. Ecologia-IB-USP - Instituto de Biociências. Universidade de São Paulo (USP). http://ecologia.ib.usp.br/cerrado/aspectos_fogo.htm. Acesso em 03 de Outubro de 2013.

CRUZ, Maria Tereza. Espaço, média e experiência in MARGATO, Izabel; GOMES, Renato Cordeiro (org), **Espécies de espaço: Territorialidades, literatura e mídia.** Belo Horizonte: UFMF, 2008.

CUNHA, Euclides. **Os sertões**. Rio de Janeiro: ediouro, 2000.

DARTIGUES, André. **O que é fenomenologia**? Rio de Janeiro: Eldorado, 1973.

DEAN, Thomas K. **What is Eco-criticism**. (Cardinal Stritch College - now at university of lowa) Reunião da Associação de Salt Lake City de Literatura Ocidental, Utah: 06 de outubro de 1994. Disponível em: HTTP://www.asle.org/site/resources/ecocritical-library/intro/defining/dean/. Acesso em 10/02/2012.

DESCARTES, René. O Discurso do Método, in Os pensadores (trad.) Erico Corvisieri. São Paulo: Nova Cultural, 1999.

DIAS, Fernando Correia. Aspectos sociológicos de *Grande sertão: veredas* in **Ciclo de conferências sobre Guimarães Rosa** – Belo Horizonte: Centro de Estudos Mineiros – UFMG, 1966.

DICIONÁRIO PRIBERAM de língua portuguesa - online, disponível em: http://www.priberam.pt/DLPO/default.aspx?pal=natureza. Acesso em 15/03/2012.

DICIONÁRIO ONLINE DE GEOGRAFIA disponível em: http://www.dicio.com.br/geografia/. Acesso em 12/2012.

DICIONÁRIO. **Mini dicionário Aurélio**, 6ª ed. Curitiba-PR: Positivo, 2004.

DICIONÁRIO, **online de Português**. Disponível em: http://www.dicio.com.br/tamandua/. Acesso em 19/12/2013.

DRUMOND, Josina Nunes. **As dobras do sertão, palavra e imagem.** São Paulo: Anablume, 2008.

DURAND, Gilbert. **As estruturas antropológicas do imaginário-introdução a arquetipologia geral.** (Trad.) Helder Godinho. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

EAGLETON, Terry. **Depois da teoria. Um olhar sobre os estudos culturais e o pós-modernismo.** Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2010.

EMERSON, Ralph Waldo**. Nature.** 1836. Disponível em http://oregonstate.edu/instruct/phl302/texts/emerson/nature-contents.html. Acesso em 10/08/2012

ESPÍNDOLA, H. S. **Um olhar sobre a paisagem mineira do século XIX.: Os sertões são vários**.(2004) Disponível em www.ufop.br/ichs/conifes/anais/CMS/ccms17. acesso em 05/01/2011.

ESPINOSA, B. Ética demonstrada à maneira dos geômetras. (trad.) Jean Melville. São Paulo: Martin Claret, 2005. In **Bases filosóficas para educação ambiental.** Brasília: MEC, 2006.

ESTÉS, Clarissa Pinkola. **Mulheres que correm com os lobos, mitos e histórias dos arquétipos da mulher selvagem**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

FANTINI, Marli. **A poética migrante de Guimarães Rosa**. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

FERREIRA, Ermelinda. Metáfora animal: a representação do outro na literatura. In **Estudos de literatura brasileira contemporânea** nº26. Brasília, 2005.

FERRY, Luc. **A nova ordem ecológica. A árvore, o animal e o homem**. Rio de Janeiro: DIFEL, 2009.

FEYRANBEND, Paul. **Contra o Método.** Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1989.

FINAZZI-AGRÔ, Ettore. **Um lugar do tamanho do mundo – tempos e espaços da ficção em João Guimarães Rosa**. Belo Horizonte: UFMG, 2001.

FOSTER, John Bellamy. **A ecologia de Marx – materialismo e natureza**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

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

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

FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

FREUD, Sigmund. **El malestar em la cultura**. (Trad.) Luis López-Ballesteros. Barcelona: Ediciones Folio, S.A., 2007.

GARRARD, Greg. **Ecocrítica.** Brasília: Editora da Universidade de Brasília: 2006.

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

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

_____. Rapsodo do sertão: da lexicogênese à mitopoese. In **Cadernos de literatura brasileira – Guimarães Rosa,** nº 20-21. São Paulo: IMS Instituto Moreira Salles, 2006.

GINZBURG, Jaime. Guimarães Rosa e o terror total. In CORNELSEN, Elcio; BURNS, Ton (org). **Literatura e Guerra**. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

GLOTFELTY, Cheryll. **What is ecocriticism**. (University of Nevada, Reno) Reunião da Associação de Salt Lake City de Literatura Ocidental, Utah: 06 de outubro de 1994. Disponível em: HTTP://www.asle.org/site/resources/ecocritical-library/intro/defining/glotfelty/. Acesso em 10/02/2012.

GLOTFELTY, Cherry; FROMM. **The ecocriticism reader: landmarks in literary ecology**. Geórgia - EUA: Britsh Library, 1996. Disponível em: http://www.graduateschools.uni-wuerzburg.de/fileadmin/43030300/Heise-Materialien/Glotfelty_ecocriticism_intro.pdf. Acesso em 10/03/2013.

GODOY, Maria Carolina de. **Miguilim, a natureza e o reconhecimento do mundo.** XI Congresso Internacional da ABRALIC - Tessituras, Interações, Convergências. São Paulo: USP, 2008. Disponível em: http://www.abralic.org.br/anais/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/052/MARIA_GODOY.pdf. Acesso em 10/03/2013.

GOUVEIA, Arturo. **Escritos adornianos**. João Pessoa: Ideia, 2010.

GRINBERG. Miguel. **Ecofalacias, el poder transnacional y la expropiación del discurso "verde".** Rosário, AG: Fundação A. Ross, 2012.

GRUN, Mauro. Descartes, historicidade e educação ambiental, In bases filosóficas para educação ambiental. (org.) CARVALHO, Isabel Cristina Moura de; GRUN, Mauro; TRAJBER, Rachel. Brasília: MEC, 2006.

GUATTARI, Felix. **As três ecologias**. São Paulo: Papirus, 2005.

_____. **Caosmose, um novo paradigma estético** (trad.) Ana Lúcia Oliveira e Lúcia Claudia Leão. São Paulo: editora 34, 2000.

GUEDES, Maria Estela. **Penas, o seu esplendor** – triplov.com. disponível em: http://triplov.com/zoo_ilogico/penas/pages/a_tucano.htm. acesso em 17/11/2013.

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

HAESBAERT, Rogério. **Paradoxos da dês-territorialização contemporânea: da multiterritorialidade aos novos muros**. Palestra apresentada na Semana de Geografia – UFCG Campina Grande-PB. 06/2011.

_____. **O mito da desterritorialização**. Rio de Janeiro: Bertrand do Brasil, 2004.

HAISE, Úrsula K. **Science and Ecocriticism**, 1997. Disponível em http://www.asle.umn.edu/. Acesso em 12/08/2007.

HALFELD, Guilherme Fernando. **Atlas e relatório concernente a exploração do Rio São Francisco. Desde a cachoeira de Pirapora até o oceano atlântico.** Arquivo da CHESF. Rio de Janeiro: Litographia Imperial. 1860.

HALL, Stuart. **A Identidade cultural na pós-modernidade.** Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

_____. A centralidade da cultura: notas sobre as revoluções culturais do nosso tempo. In **Media and cultural regulation** (trad.) Tomaz Tadeu da Silva. Disponível em: www.educaçãoonline.pro.br/index.php?opition=com_content&view=article&id=ll7:a centralidade da cultura. Acesso em 19/01/2011.

HANCIAU, Nubia Jaques. Entre-Lugar, in **Conceitos de Literatura e Cultura**. (org.) Eurídice Figueiredo. Juiz de Fora - MG: UFJF, 2005.

HENRIQUE, Wendel. Representações da natureza na cidade. In **Espaços culturais-vivências, imaginações e representações**. (org) Angelo Serpa. Salvador: EDUFBA, 2008.

HERÁCLITO, aforismos, (fragmento 49) in AIUB, Mônica. O Sábio fluir. **Revista Filosofia** ano 2 nº2 . São Paulo: Escala, 2010.

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

HERMANN, Nadja. Rousseau: o retorno à natureza. Bases filosóficas para educação ambiental. Brasília: MEC, 2006.

HOWARTH, William. **Some Principles of Ecocriticism** (1996). Disponível em: http://go-dl.eve-files.com/media/0912/Some_Principles.pdf. Acesso em 25/02/2013.

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

IBAMA – Instituto Brasileiro do Meio Ambiente e dos Recursos Naturais Renováveis. **Plano de manejo do Parque Nacional Grande Sertão Vereda**s. MMA. Brasília-DF. 2003. Disponível em: http://www.icmbio.gov.br/portal/images/stories/imgs-unidades-coservacao/parna_grande_sertao_veredas.pdf . Acesso em 09/01/2014.

JAPIASSU, H. Francis Bacon: o profeta da ciência moderna. São Paulo: Letras & Letras, 1995.

KOTZENBERGER, Stefan. João Guimarães Rosa e Soren Kierkegaard. In CHIAPPINI, Lígia; VEJMELKA, Marcel (orgs). **Espaços e caminhos de João Guimarães Rosa: dimensões regionais e universalidade**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009, p. 113-124

LAFARGUE, Paul. **O Direito à preguiça**. (Trad.) Otto Lamy de Correia. São Paulo: Claridade, 2003.

LEBRUN, Gerard. **O que é poder**. São Paulo: Brasiliense, 2007.

LESTEL. Dominique. Emerging Hybrids, Biodiversity & Human Future. In **Aletria Revsita de estudos de Literatura**, 2011 nº 3 vo. 21. Belo Horizonte: Faculdade de Letras-UFMG.PP.11-22.

LESTEL, Dominique. **L'Animal Singulier**. Paris: Editions Du Seuil, 2004.

LOWY, Michael. **Ecologia e socialismo**. (trad.) Jaci Dantas e Mª de Lourdes de Almeida. São Paulo: Cortez, 2005.

LYOTARD, Jean-François. **A fenomenologia**. (trad.) Armindo Rodrigues. Lisboa – Portugal: Edições 70, 2008.

MACHADO Dakir Lara. **A geografia que ensina e a abordagem da natureza pelos livros didáticos,** Dissertação de Mestrado pela URFGS (2004), disponível em: http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/6780?locale=en.

MACHADO, Regina Pacheco; PAULA, Adna Candido de. **Mimese: Aristóteles e Auerbach.** (2010). Disponível em:

http://www.unigran.br/revistas/interletras/ed_anteriores/n11/arquivos/artigos/22.pdf. Acesso em 03/03/2013.

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

MACIEL JUNIOR, Auterives. **Pré-Socraticos**, a invenção da razão. São Paulo: Odysseus, 2007.

MACIEL, Caio A. Amorim. Hermeneutica da paisagem sertaneja: possibilidades de interpretação do conhecimento geográfico local. In ROSAS, Suzana Cavani; BRANDÃO, Tanya M. Pires. **Os sertões, espaços, tempos, movimentos**. Recife: UFPE, 2010.

MACIEL, Caio Augusto A. A caatinga enquanto espaço identitário: Geografia e patrimonialização da natureza no Brasil. In SÁ, Alcindo José de; FARIAS, Paulo Sergio Cunha. **Ética, identidade e território**. Recife-PE: CCS, 2012.

MACIEL, Maria Esther . **O animal escrito – um olhar sobre a zooliteratura contemporânea**. São Paulo: Lumme, 2008.

MALTA, Sérgio. Por uma abordagem geográfica para compreensão do mundo globalizado na escola. **In:** Revista Portal do São Francisco, **v**. 02, nº 02, Belém do São Francisco – PE: 2005.

_____. **Paulo Afonso e o desenvolvimento regional**. Campina Grande-PB: EDUFCG, 2011.

MARCONDES, Danilo. **Iniciação à História da Filosofia: dos pré-socráticos a Wittgenstein.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

_____. Aristóteles: ética, ser humano e natureza. In bases filosóficas para educação ambiental. (org.) CARVALHO, Isabel Cristina Moura de; GRUN, Mauro; TRAJBER, Rachel. Brasília: MEC, 2006.

MARGATO, Izabel; GOMES, Renato Cordeiro (org), **Espécies de espaço: Territorialidades, literatura e mídia.** Belo Horizonte: UFMF, 2008.

MARGATO, Izabel. Fumar ao espelho: relações, posicionamentos e citações. In MARGATO, Izabel; GOMES, Renato Cordeiro (org), **Espécies de espaço: Territorialidades, literatura e mídia.** Belo Horizonte: UFMF, 2008.

MARQUES, Ricardo. Ecocrítica. In Dicionário de termos literários de Carlos Ceia. Disponível em: http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&task=viewlink&link_id=1597&Itemid=2 acesso em 26/03/2013.

MARSHALL, Lan. **The Ecocritical Heritage**. (The Pennsylvania State University, Altoona) Reunião da Associação de Salt Lake City de Literatura Ocidental, Utah: 06 de outubro de 1994. Disponível em: HTTP://www.asle.org/site/resources/ecocritical-library/intro/defining/taylor/. Acesso em 10/02/2012.

MARX, Karl & ENGELS, Friedrich. **Manifesto do partido comunista** (1848**).** Porto Alegre: L&PM editores, 2001.

MARX, Karl. **Manuscritos econômico-filosóficos.** São Paulo: Boitempo, 2004.

MARX, Karl e ENGELS, Friedrich. **Cultura, arte e literatura** – textos escolhidos. São Paulo: Expressão popular, 2012.

MEDEIROS, Sergio. O épico animal: felinos e insetos. in **Aletria Revsita de estudos de Literatura**, 2011 nº 3 vo. 21. Belo Horizonte: Faculdade de Letras- UFMG. P.75-82

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. (trd). Carlos Alberto R. de Moura. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

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

MIRANDA, José Américo**. Romance e História.** In BOECHAT, Maria Cecília; OLIVEIRA, Paulo Motta; OLIVEIRA, Silvana Maria P. de. **Romance histórico: Recorrências e transformações.** Belo Horizonte: UFMG, 2000.

MOISÉS, Massaud. **A Criação literária – conto, novela, romance**. 17ª ed. São Paulo: Cultrix, 2005.

MORAES Márcia Marques de – Traições e traição – reticências no Grande sertão: veredas. **Especial Guimarães Rosa**. Maio 2006. Disponível em: http://www3.cultura.mg.gov.br/files/2006-maio-especial.pdf. Acesso em 15/01/2014.

MOURA, Clóvis Sociologia **Política da guerra camponesa de Ccanudos - Da destruição do Belo Monte ao aparecimento do MST**. São Paulo: Editora expressão popular. 2000.

NASCIMENTO, Edna Maria F. S.; MAGALHÃES, Erasmo d'Almeida. **O sertão de Riobaldo: a flora em Grande sertão: veredas**. SCRIPTA, Belo Horizonte, v. 5, n. 10, p. 99-111, 1º sem. 2002. Disponível em:

http://www.ich.pucminas.br/cespuc/Revistas_Scripta/Scripta10/Conteudo/N10_Parte01_art06.pdf. Acesso em 10/02/2013.

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

OLIVEIRA, Lívia. O sentido de Lugar. In MARANDOLA JR. Eduardo; HOLZER, Werther; OLIVEIRA, Lívia. **Qual o espaço do lugar**? São Paulo: Perspectiva, 2012, p 3 a 16.

OLIVEIRA, Luiz Claudio Vieira de. **Ideologia e poder em Grande sertão: veredas**. Belo Horizonte: Editora do Autor, 2008.

PACHECO, Mara Regina; PAULA, Adna Candido de. Mimese: **Aristóteles e Auerbach. (UFGD, 2010)**. Disponível em: http://pt.scribd.com/doc/50383691/Aristoteles-e-Auerbach. Acesso em maio de 2013.

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

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

PEREZ, Helena del C. EHRMANTRAUT, Paola B. **Pensar la cultura IV**. Retóricas de la deshumanización. Universidade Nacional de Córdoba. Cordoba-AG, 2008.

PLATÃO. Coleção **Os Pensadores**. São Paulo: Nova cultural, 2000.

PROENÇA, Manoel Cavalcanti. **Trilhas do grande sertão**. Rio de Janeiro: Departamento da Imprensa Nacional, 1958.

RAFFESTIN, Claude. **Por uma Geografia do Poder**. São Paulo: Ática, 1993.

RAMOS, Maria Luíza. **A fenomenologia da obra literária.** 3ª ed. Rio de Janeiro: Forense-Universitária. 1974.

RAMOS, Graciliano. **Vidas Secas**. São Paulo: Record, 1999.

REINALDO, Gabriela. **A natureza de Vilém Flusser: experiências limites.** Simpósio Flusser em Fluxo, 24 e 25 de maio de 2012, na Universidade Federal do Ceará, UFC. Disponível em: http://www.flusserstudies.net/pag/15/reinaldo-natureza.pdf. acesso em 19-02-2014.

RELPH, Edward. Reflexões sobre a emergência, aspectos e essência do lugar. In MARANDOLA JR. Eduardo; HOLZER, Werther; OLIVEIRA, Lívia. **Qual o espaço do lugar**? São Paulo: Perspectiva, 2012, p 17 a 32.

RESTREPO, Luis Carlos. **Ecología Humana: estrategia de intervención cultural.** 2ª ed. Santa fé de Bogotá: Sanpablo, 1997.

REZENDE, Jofre M. de. **O símbolo da medicina**. Disponível em: http://www.santacasasp.org.br/upSrv01/up_publicacoes/4639/5006_HISTORIA.DA.MEDICINA.SANTA.CASA.DE.SP.pdf. Acesso em 18/01/2014.

RIBEIRO JR, João. **Fenomenologia**. São Paulo: Pancast editorial, 1991.

RODHEN, Huberto. **O espírito da filosofia oriental**. São Paulo: Martin Claret, 2008.

_____. **O pensamento filosófico da antiguidade**. São Paulo: Martin Claret, 2008.

_____. **Filosofia contemporânea**. São Paulo: Martin clarete, 2008

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

RONCARI, Luiz. O sertão da República Liberal (1889-1930) o estado de violência e a violência do Estado. In CHIAPPINI, Lígia; VEJMELKA, Marcel. **Espaços e caminhos de João Guimarães Rosa -** dimensões regionais e universalidade. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009. P. 277.

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

RONECKER, Jean-Paul. **O simbolismo animal: mitos, crenças, lendas, arquétipos, folclore e imaginário.** (Trd.) Benôni Lemos. São Paulo: Paulus, 1997.

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

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

ROSA, João Guimarães. **Correspondência com seu tradutor alemão Curt Meyer-Clason (1958/1967)** (Org). Maria Aparecida M. Bussolotti, (Ttrad) Erlon José Paschoal. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

ROSA, João Guimarães. **Ave, Palavra**. Rio de Janeiro: Edouro, 2009.

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

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

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

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

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

ROUSSEAU, Jean-Jacque**s. Os pensadores.** São Paulo: Nova cultural, 1999.

_____. A Origem da desigualdade entre os homens. (trad.) Ciro Mioranza in Coleção Grandes obras do pensamento universal -7. São Paulo: Escala, 200?.

_____. Emílio ou da educação. (Trad.) de Sérgio Milliet. 3 ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1995, p. 233-238.

_____. **Os devaneios do caminhante solitário**. São Paulo: Martin Claret, 2011.

RUSSELL, Bertrand. **O poder nu.** Disponível em http://www.tvprudente.com.br/domínio público/livros/opodernu.pdf.-2008. acesso em 07/2011.

SÁBATO, Ernesto. **Homens e engrenagens: reflexões sobre dinheiro, a razão e a derrocada do nosso tempo**. (trad.) Janer Cristaldo. Campinas-SP: Papirus, 1993.

SANTARÉM Irineide; HENRIQUES, André. A travessia pelo sertão como percurso analítico em Grande sertão: veredas. In **Psicanálise & Barroco em revista** v.8, n.1: 33-55, jul.2010. disponível: http://www.psicanaliseebarroco.pro.br/revista/revistas/15/P&Brev15Santarem.pdf. Acesso em: 05-09-2013.

SANTIAGO SOBRINHO, João Batista. A percepção Vigginiana e líquida do seertão. In VIGGIANO, Alan. **Itinerário de Riobaldo Tatarana. Geografia e toponímia em Grande sertão:veredas.** Belo Horizonte: Crisálida, 2007.

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

SANTOS, Milton. **A natureza do espaço: técnica, tempo, razão e emoção**. São Paulo:USP, 2006.

SANTOS, Milton. **Técnica, Espaço, Tempo-Globalização e meio técnico-científico informacional.** São Paulo: Hucitec, 1997.

SANTOS, Luis A. Brandão; OLIVEIRA, Silvana Pessoa de. **Sujeito, tempo e espaços ficcionais, introdução à teoria da literatura.** São Paulo: Martins Fontes, 2001.

SANTOS, Pedro Brun. História e sociedade na ficção de Érico Veríssimo. In **Questões de crítica e historiografia literária**. Porto Alegre: Nova Prova, 2006.

SAWAIA, Bader Burihan. **Espinosa: o precussor da ética e da educação ambiental com base nas paixões humanas.** In Bases Filosóficas para educação ambiental. Brasília: MEC, 2006.

SCHLENZ, Mark. **Survival Stories: Toward an Ecology of Literary Criticism. (**University of California, Santa Bárbara). Reunião da Associação de Salt Lake City de Literatura Ocidental, Utah: 06 de outubro de 1994. Disponível em: HTTP://www.asle.org/site/resources/ecocritical-library/intro/defining/schlenz/. Acesso em 10/02/2012.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Compaixão Animal. **In Aletria Revsita de estudos de Literatura**, 2011 nº 3 vo. 21. Belo Horizonte: Faculdade de Letras- UFMG. P. 39-54

SILVA JÚNIOR, Reinaldo da. Dissertação de Mestrado **Fragmentos husserlianos:** elementos de uma fundamentação filosófica para a fenomenologia da religião pela UNICAPE, 2008.

SILVA, Antônio de Pádua Dias da. A cidade deteriorada: distopia literária e ecologia na ficção de Ignácio de Loyola Brandão in **Terra roxa e outras terras – Revista de Estudos Literário**s (2008, p. 5-15). Disponível em: http://www.uel.br/pos/letras/terraroxa/g_pdf/vol12/TRvol12.pdf. Acesso em 25/03/2013.

SODRÉ, Muniz. **A comunicação do grotesco**. Petrópolis: Vozes, 1992.

SOUZA, Eneida Maria de. De animais e de literatura – Rosa, Kafka e coetzee in **Aletria Revsita de estudos de Literatura**, 2011 nº 3 vo. 21. Belo Horizonte: Faculdade de Letras-UFMG.

SPRETNAK, Charlene. **Estados de gracia, como recuperar el sentido para uma posmodernidad ecológica.** (direção) Guillermo Sabenes. Buenos Aires: Grupo Editorial Planeta. 1992.

SUASSUNA, Ariano. Entrevista-programa Roda Viva- (2011), disponível em: http://www.youtube.com/watch?v=FfhUzRBrzZw. Acesso em 05/07/2013.

TAYLOR, David. **What is ecocriticism** (Converse College) Reunião da Associação de Salt Lake City de Literatura Ocidental, Utah: 06 de outubro de 1994. Disponível em: HTTP://www.asle.org/site/resources/ecocritical-library/intro/defining/taylor/. Acesso em 10/02/2012.

THOREAU, Henry David. **Walden.** (trad.) Denise Bottmann. Porto Alegre - RS: L&PM, 2011.

_____. **Pensamentos e reflexões.** In Rodolfo Domenico Pizzinga. Disponível em: http://paxprofundis.org/livros/henrythoreau/ht.htm acesso em 12/08/2012.

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

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

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

UTEZA, Francis . O sertão oriental-ocidental de Joaõ Guimarães Rosa, in CHIAPPINI, Lígia; VEJMELKA, Marcel. **Espaços e caminhos de João Guimarães Rosa -** dimensões regionais e universalidade. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.

VIGGIANO, Alan. **Intinerário de Riobaldo Tatarana – Geografia e toponímia em Grande sertão: veredas.** Belo Horizonte: Crisálidas, 2007.

WALTER, Roland. Em busca da natureza, em busca do Self. In WALTER, Roland; FERREIRA, Ermelinda. **Narrações da violência biótica**. Recife: ed. Universitária UFPE, 2010.

WANDERLEY, Vernaide; MENEZES, Eugênia. **Viagem ao sertão brasileiro: leitura geo-sócio-antropológica de Ariano Suassuna, Euclides da Cunha e Guimarães Rosa**. Recife: CEPE\Fundarpe, 1997.

WEBER, M. **Economia e sociedade: fundamentos da sociologia compreensiva.** Tradução de Regis Barbosa e Karen Elsabe Barbosa. Brasília: Editora. Universidade de Brasília, 1991.

WILLIAMS, Raymond. **O campo e a cidade na História e na Literatura**. (trad.) Paulo Henriques Brito. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

_____. **Cultura e materialismo**. (trad.) André Glaser São Paulo: UNESP, 2011

WORDSWORTH, Willian. **Biografia e obra.** Disponível em: http://www.online-literature.com/wordsworth/. Acesso em 15/08/2012.