

UNIVERSIDADE DO ESTADO DO RIO GRANDE DO NORTE (UERN)
CAMPUS AVANÇADO “PROFA. MARIA ELISA DE A. MAIA” (CAMEAM)
DEPARTAMENTO DE LETRAS (DL)
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS (PPGL)
MESTRADO ACADÊMICO EM LETRAS
Área de Concentração: **Estudos do Discurso e do Texto**
Linha de pesquisa: **Texto literário, Crítica e Cultura**

DAYSA RÊGO DE LIMA

**FRONTEIRAS, MARGENS, VEREDAS E OUTROS ESPAÇOS:
A REPRESENTAÇÃO DO ESPAÇO EM CONTOS DE JOÃO GUIMARÃES ROSA**

PAU DOS FERROS
2016

DAYSA RÊGO DE LIMA

**FRONTEIRAS, MARGENS, VEREDAS E OUTROS ESPAÇOS:
A REPRESENTAÇÃO DO ESPAÇO EM CONTOS DE JOÃO GUIMARÃES ROSA**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL), da Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (UERN), como requisito para obtenção do título de Mestre em Letras, na área de concentração em Estudos do Discurso e do Texto, Linha de Pesquisa: Texto Literário, Crítica e Cultura.

Orientadora: Profa. Dra. Antonia Marly Moura da Silva

PAU DOS FERROS
2016

**Catálogo da Publicação na Fonte
Universidade do Estado do Rio Grande do Norte**

Lima, Daysa Rêgo de.

Fronteiras, margens, veredas e outros espaços: a representação do espaço em contos de João Guimarães Rosa / Daysa Rêgo de Lima. – Pau dos Ferros, RN, 2016.

108 f.

Orientador (a): Profa. Dra. Antonia Marly Moura da Silva.

Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade do Estado do Rio Grande do Norte. Faculdade de Letras e Artes. Programa de Pós-Graduação em Letras.

1. João Guimarães Rosa. 2. Espaço. 3. Conto. I. Silva, Antonia Marly Moura da. II. Universidade do Estado do Rio Grande do Norte. III. Título.

UERN/SIB

CDD 401.41

A Dissertação “**Fronteiras, Margens, Veredas e outros espaços: a representação do espaço em contos de João Guimarães Rosa**”, de autoria de **Daysa Rêgo de Lima**, foi submetida à Banca Examinadora, constituída pelo PPGL/UERN, como requisito parcial necessário à obtenção do grau de Mestre em Letras, outorgado pela Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (UERN).

Dissertação defendida e aprovada em 27 de Outubro de 2016.

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Antonia Marly Moura da Silva – UERN
(Orientadora)

Prof. Dr. Elri Bandeira de Sousa – UFCG
(1º Examinador)

Prof. Dr. Charles Albuquerque Ponte – UERN
(2º Examinador)

Prof. Dr. Pedro Fernandes de Oliveira Neto – UFERSA
(Suplente externo)

Profa. Dra. Leila Maria Tabosa – UERN
(Suplente interno)

PAU DOS FERROS
2016

*Aos meus pais e meus irmãos
por serem as minhas referências e pelo cuidado, carinho e amor.*

AGRADECIMENTOS

A Deus, por todas as maravilhas que realizas em minha vida.

Aos meus pais, **Ademar Geraldo de Lima** e **Maria de Fátima Rego de Lima**, pelo cuidado, amor e incentivo. Aos meus irmãos, **Daniel Geraldo Rego** e **Daiane Rego de Lima**, pela motivação e por se orgulharem de mim. À minha sobrinha, **Sofia Alves Rego**, pela descontração nos momentos difíceis da pesquisa. Ao meu namorado, **Antonio Rodrigo de Queiroz Fernandes**, pelo apoio e amor. A vocês por serem luz e grandes responsáveis por essa vitória, muito obrigada.

À minha orientadora, **Antonia Marly Moura da Silva**, por tornar o mestrado um sonho possível em minha vida. Por me receber como orientanda e enxergar que meu embrionário projeto poderia alcançar uma perspectiva maior ao ponto de chegarmos a este trabalho. Agradeço ainda a paciência e serenidade em apontar, sugerir, modificar, orientar... Sem suas contribuições, certamente este trabalho não teria acontecido. A sua passagem foi singular em minha vida acadêmica, e lembrarei sempre com muito carinho. Sou muito grata.

Aos membros da Banca do Exame de qualificação do projeto desta dissertação, **Prof. Dr. Charles Albuquerque Ponte**, **Profa. Dra. Leila Maria Tabosa** e **Profa. Dra. Mona Lisa Teixeira**.

Aos examinadores desta pesquisa, **Prof. Dr. Charles Albuquerque Ponte**, **Prof. Dr. Elri Bandeira de Sousa**, **Profa. Dra. Leila Maria Tabosa** e **Prof. Dr. Pedro Fernandes de Oliveira Neto**.

Aos professores do Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL/UERN), pelos conhecimentos compartilhados.

A **Marília Cavalcante** e a **Ricardo Soares** pela competência, carinho e paciência durante o mestrado.

À **CAPES**, pela bolsa de estudos que foi tão importante em minha vida acadêmica e pessoal.

Às minhas amigas, **Sidileide Batalha do Rêgo, Antonia Gerlania Viana Medeiros e Janaína Maria Fernandes Guedes Queiroz** pelo carinho, amabilidade e incentivo. Guardarei vocês na minha memória e no meu coração, e como dizemos sempre: “do PPGL para a vida”.

Aos colegas de classe da Linha: Texto Literário, Crítica e Cultura, **Fernando Figueira Barbosa Junior, Liliane Viana da Silva, Netanias Mateus de Souza Castro, Edvania Martins Lopes, Paulo José Cavalcanti Holanda, Maria Adriana Nogueira e Vera Lucia Santos Araujo**. Aos colegas da Linha: Texto, Discurso e Ensino, **Ana Dalete da Silva, Jaisna Araújo da Costa Oliveira, Dayane Priscila Pereira de Souza, Luan Talles de Araújo Brito, Anikele Frutuoso, José Ronaldo Ribeiro da Silva, Maria Adriana de Souza, Cicera Alves Agostinho de Sá, Zilda Maria Dutra Rocha e Manassés Alves da Costa**. Obrigada pelo carinho e pela amizade, pois graças a vocês a caminhada acadêmica tornou-se menos árdua.

“Como médico, conheci o valor místico do sofrimento; como rebelde, o valor da consciência; como soldado, o valor da proximidade da morte... estas três experiências formaram meu mundo interior. E este pequeno mundo do sertão, este mundo original e cheio de contrastes, é para mim o símbolo, diria mesmo o modelo de meu universo”.

João Guimarães Rosa.

RESUMO

Na contemporaneidade, o estudo do espaço tem despertado o interesse de pesquisadores de diferentes campos do saber. Nesse cenário, constata-se uma diversidade conceitual oriunda de variados campos epistemológicos. Na literatura, o espaço é utilizado para situar e caracterizar os personagens, para antecipar a história narrada, para propiciar a ação, dentre outras funções, conforme Borges Filho (2007), por isso é uma categoria promissora para o estudo da obra literária. Todavia, verifica-se ainda uma carência de pesquisas sobre tal aspecto, sendo o trabalho de Osman Lins (1976), *Lima Barreto e o espaço romanesco*, uma das melhores incursões brasileiras no estudo do espaço ficcional. Na ficção de João Guimarães Rosa, o espaço é um procedimento temático e formal que suscita valiosos questionamentos para a compreensão de sua poética. Em sua vasta fortuna crítica ainda se verifica uma certa preferência pela representação do sertão físico e/ou mítico. No entanto, instâncias simbólicas e metafóricas da natureza de outros lugares, dos não lugares e dos entrelugares, emblemáticos espaços no discurso romanesco rosiano, ainda não tiveram o reconhecimento merecido pela crítica especializada. Nessa perspectiva, objetivamos, nesta pesquisa, analisar contos integrantes das obras **Primeiras estórias** (1962) e **Tutaméia: terceiras estórias** (1967), do referido escritor, dando destaque à análise do espaço e seus termos correlatos. Trata-se de uma leitura crítico-comparativa de quatro contos, sendo “A terceira margem do rio” e “Nenhum, Nenhuma”, de **Primeiras estórias** e “Lá, nas campinas” e “Faraó e a água do rio”, de **Tutaméia: terceiras estórias**. Para tal direcionamento, consideramos fundamentais os conceitos sobre o espaço de Brandão (2013), Lins (1976), Bachelard (2008), Foucault (2001), Bakhtin (1998), dentre outros teóricos. Também são oportunas as perspectivas de Augé (2012) sobre as noções de não-lugares, e as contribuições de Fantini (2003) sobre a dimensão de fronteiras na ficção rosiana, bem como outras referências norteadoras da Teoria da Literatura sobre questões relativas à narrativa de ficção. A partir do enfoque comparativo, verificamos o espaço como categoria significativa para a compreensão da ficção de Guimarães Rosa, sobretudo as metáforas ligadas à noção de margens, fronteiras, entrelugar, entre outros.

PALAVRAS-CHAVE: João Guimarães Rosa. Espaço. Conto.

ABSTRACT

In the contemporary world, the study of the space has spurred the interest of researchers from different knowledge fields. In this scenario, there has been a conceptual diversity coming from various epistemological fields. In literature, space is used to locate and characterize the characters, to anticipate the story, to provide action, among other functions, as says Borges Filho (2007), so it is a promising category for literary work. However, there is still a lack of studies concerning this aspect, and the work of Osman Lins (1976), *Lima Barreto e o espaço romanesco*, is one of the best Brazilian incursions in the fictional space study. In the fiction João Guimarães Rosa, space is a thematic and formal procedure that raises valuable questions to understanding his poetry. In his criticism there is still a preference for the representation of the physical (and / or mythical) 'sertão'. However, symbolic and metaphoric instances of the nature of other places, non-places and in-between places, emblematic spaces in Rosa's novelistic discourse have not yet had the deserved recognition by critics. In this perspective, we aim, in this research, to analyze short story the works **Primeiras estórias** (1962) and **Tutaméia: terceiras estórias** (1967), by the writer, highlighting the study of the space and its related terms. "This is a critical-comparative reading of four stories, "A terceira margem do rio" and "Nenhum, Nenhuma" from **Primeiras estórias** and "Lá, nas campinas" and "Faraó e a água do rio" from **Tutaméia: terceiras estórias**. For this direction, we consider fundamental the concepts about space by Brandão (2013), Lins (1976), Bachelard (2008), Foucault (2001), Bakhtin (1998), among other authors. It will also be timely the view of Augé (2012) about the notions of non-places, and the contributions of Fantini (2003) on the dimension of borders in Rosa's fiction, as well as other references from literary theory about issues related to the fictional narrative. From the comparative approach, we see space as a significant category for understanding Guimarães Rosa's fiction, above all the metaphors linked to the notion of margins, borders, in-between places, among others.

Key-Words: João Guimarães Rosa. Space. short story.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
CAPÍTULO I – O ESPAÇO NA LITERATURA: ASPECTOS GERAIS	18
1.1 MARGENS DO ESPAÇO: CONCEITOS	18
1.2 A CATEGORIA ESPAÇO À LUZ DA TEORIA DA LITERATURA	26
1.3 O ESPAÇO NA FICÇÃO DE JOÃO GUIMARÃES ROSA	32
CAPÍTULO II – POR UMA POÉTICA DO ESPAÇO EM QUATRO CONTOS DE JOÃO GUIMARÃES ROSA	39
2.1 JOÃO GUIMARÃES ROSA: “O HOMEM DO SERTÃO”	40
2.2 EM TORNO DAS PRIMEIRAS E TERCEIRAS ESTÓRIAS	43
2.3 MARGENS, LIMITES, FRONTEIRAS: METÁFORAS DO NÃO-LUGAR E DO ENTRELUGAR	48
2.3.1 A terceira margem do rio: o estatuto do entrelugar	50
2.3.2 Lá, nas campinas: o não-lugar?	60
2.4 SOB O SIGNO DAS RAÍZES: A CASA COMO ESPAÇO DA TERRITORIALIZAÇÃO	67
2.4.1 Nenhum, nenhuma: “as lembranças são outras distâncias...”	69
2.4.2 Faraó e a água do rio: “aqui todos juntos estamos”	78
CAPÍTULO III – PRIMEIRAS... TERCEIRAS ESTÓRIAS: FIGURAÇÕES DO ESPAÇO EM CONTOS ROSIANOS	85
3.1 METÁFORAS DO NÃO-LUGAR E DO ENTRELUGAR EM: “A TERCEIRA MARGEM DO RIO” E “LÁ, NAS CAMPINAS”	85
3.2 FIGURAÇÕES DO ESPAÇO DA CASA EM: “NENHUM, NENHUMA” E “FARAÓ E A ÁGUA DO RIO”	89
3.3 FIGURAÇÕES DO ESPAÇO: INTER-RELAÇÃO ENTRE OS CONTOS	94
CONCLUSÃO	99
REFERÊNCIAS	103

INTRODUÇÃO

Escrever nada tem a ver com significar, mas com agrimensar, cartografar, mesmo que sejam regiões ainda por vir.

Deleuze e Guattari

O espaço, seja ele no romance, no conto ou em qualquer outro gênero narrativo, é uma categoria analítica que, como destaca Dimas (1985, p.11), “[...] é um dos múltiplos recursos à disposição do romancista para compor o seu universo ficcional”. Por ser fundamental na construção do discurso romanesco, sobretudo, por ser nele onde ocorre a ação da narrativa, o espaço ainda desempenha diversas funções no discurso mimético, a saber: caracterização/definição dos personagens, localização geográfica, determinação de posicionamentos e da própria ação da personagem, motivação de comportamentos (inibindo ou estimulando), dentre outras. Isso nos leva a compreender sua importância para o desenho da fabulação, levando-se em conta a natureza dessa categoria ficcional que, costumeiramente, se apresenta através de três espaços principais: o físico, o social e o psicológico, cada um com suas características e suas particularidades.

Na obra de João Guimarães Rosa (1908 – 1967), a territorialidade do sertão é notoriamente reconhecida pela crítica como marca privilegiada, pois, com olhos voltados para o sertão de Minas, o escritor cria um repertório de mundos e de personagens que potencializam a natureza universal do homem e de sua geografia. No entanto, é importante dizer que a representação das “veredas” rosianas se constitui para além do geográfico, pois valoriza o teor metafísico, simbólico e poético do espaço. A exemplo da travessia, atributo expressivamente valorado na ficção do escritor mineiro, como verificamos em **Grande sertão: veredas** (1956), na travessia de Riobaldo, bem como na ação de personagens da obra **Sagarana** (1946), especialmente na emblemática e metafórica passagem que experimenta o protagonista da narrativa “A hora e vez de Augusto Matraga”. Em outras palavras, pode-se dizer que os espaços rosianos, pelo viés da metáfora, potencializam a dimensão mítica de lugares, entrelugares, não-lugares, fronteiras, margens, pois conjugam valores que se universalizam na medida em que referenciam o sujeito humano.

Notadamente, a travessia é uma temática constantemente referida na ficção de Guimarães Rosa, e se desenvolve a partir da viagem, questão oportunamente reconhecida por Benedito Nunes (2009), como traço significativo nos livros do autor, e também objeto de múltiplos olhares críticos, uma vez que, conforme observa Fantini (2003, p. 153), “[...] tudo ou quase tudo viaja dentro de sua obra”.

Os percursos que as personagens realizam na obra de Guimarães Rosa conduzem-nos a outras espacialidades, inclusive à margem, pois os seres ficcionais rosianos anseiam por uma busca metafórica, relacionada ao eu e ao estar no mundo, e, assim, caminham e desencaminham neste espaço periférico, recuado, que se encontra em um espaço ora imaginário ora real “[...] o recorrente impulso para a busca – de origem e sentido, de tempo e espaço, do condicionado e do indizível – impele personagens rosianas sempre para um outro lugar” (FANTINI, 2003, p. 153). Essas travessias que conduzem os seres ficcionais a diversos e variados encontros e desencontros tornam a obra de Rosa enigmática, engenhosa e atemporal.

Nessa perspectiva, convém enfatizar a predileção do escritor mineiro pela temática do espaço e seus correlatos, como a noção de margem e, sobretudo, a ideia de passagem, de limite e de fronteiras. Interesses esses que talvez se justifiquem pelas influências e experiências pessoais do escritor, e derivem do seu “[...] conhecimento de vários idiomas, o trânsito por inúmeras culturas, a diversidade de focos assegurada pelo olhar multifacetado do escritor – sertanejo, médico, intelectual, diplomata [...]” (FANTINI, 2003, p. 29), e são aspectos determinantes para a gênese de sua “poética de fronteiras”.

Guimarães Rosa valoriza em sua ficção o geográfico e o literário, o real e o metafórico, o local e o imaginário. O exercício profissional como Chefe de Serviço de Demarcação de Fronteiras favoreceu o espírito de andanças além de propiciar, à moda de Homero, a saga do deslocamento espacial, a vivência de um Ulisses no sertão mineiro. Diante disso, por contemplar em sua obra zonas fronteiriças, Rosa “Enfrenta o desafio de permeabilizar fronteiras reais e metafóricas, tanto nas negociações oriundas da função diplomática, quanto no trabalho de criação de seus espaços literários” (FANTINI, 2003, p. 40).

Frente ao exposto, a leitura pretendida da obra rosiana neste estudo é tratada com foco nas perspectivas conceituais de fronteiras, margens, entrelugares e não-lugar, à luz de Lotman (1978), Santiago (2000), Augé (2012), dentre outros. No

que concerne ao objeto de análise deste trabalho, compõe-se de uma pesquisa de caráter bibliográfico com desdobramento crítico, visto que utilizamos livros, artigos, pesquisas em bibliotecas e em *sites da internet* etc., de modo a estabelecermos um contato direto com o material que contemple o assunto em questão.

O presente trabalho classifica-se como crítico-comparativo, tendo em vista que analisamos figurações do espaço ficcional em contos de João Guimarães Rosa, destacando zonas fronteiriças assinaladas pelo cruzamento e pela superposição de mundos e de paisagens, e, seguidamente, realizamos um estudo comparado entre os contos.

A partir desse viés, nossa pesquisa constitui uma abordagem analítica da arquitetura ficcional de quatro contos, e para a construção das análises buscamos desenvolver os seguintes procedimentos: i) identificar esse espaço fronteiriço nas narrativas e como eles se constroem, através das descrições dos locais e das viagens; ii) a partir da leitura dos contos e do estudo da metáfora do entrelugar, buscaremos apresentar a territorialização de fronteira e metáfora representativas na obra de Guimarães Rosa com base na diferença entre o “local” e o imaginário por meio da descrição dos locais, das viagens e, sobretudo, do entrelugar, que se caracteriza por ser um lugar interstício, o qual separa mas aproxima ao mesmo tempo, local onde os espaços se cruzam, e seus elementos permanecem separados; iii) através dos trechos das obras, buscamos apresentar o mito e a poesia, além da realidade e a metáfora com base na descrição real e simbólica do espaço, bem como a natureza e a cultura destacando o sertão, o espaço sertanejo, a tradição e os costumes locais, de modo a compreendermos como eles influenciam a construção do espaço romanesco.

Nesse sentido, Lotman (1978) vem apresentar o conceito de fronteira a partir da divisão do espaço do texto em dois subespaços, de modo que a estrutura interna de cada um seja diferente, além de ser essencialmente impenetrável. Com base nisso, vemos que os espaços fronteiriços perpassam grande parte das narrativas de Guimarães Rosa, como destacam Holt (2010), Viana (2009) e outros estudiosos, de modo a configurarem-nas como bitópicas, que, segundo Borges Filho (2007), legitima a presença de fronteira, e em contrapartida considera também as monotópicas e politópicas. O autor ainda destaca que as fronteiras podem ser divididas entre artificiais ou naturais, quando estão relacionadas às propriedades

físicas. E ainda atenta ao rompimento da fronteira, destacando o caráter de penetrabilidade e impenetrabilidade.

O termo entrelugar é importante para a compreensão desse recorte temático, além de ser muito oportuno para a compreensão da obra rosiana, visto que é uma categoria simbólica e metafórica que indicia traços representativos de instancias espaciais sugeridas na narrativa de Rosa, e configura-se como um lugar intermediário, irreal, antagônico que se localiza em uma espécie de margem e/ou fronteira. Em Guimarães Rosa muitas narrativas apresentam figurações “[...] dos entre-lugares fronteiriços onde surge a oportunidade de intercâmbio entre categorias distintas e mesmo polarizadas. Bem e mal, centro e periferia, razão e intuição, arcaico e moderno [...]” (FANTINI, 2003, p. 75). O entrelugar representa um lugar de passagens, deslocamentos e movimentação, onde os espaços se encontram/sobrepõem. É um termo denominado por Silvano Santiago (2000) para designar limites dispersos entre espaços periféricos e centrais e outras aproximações, habitualmente relacionado à identidade. Dentre a diversidade de denominações e significações que o termo comporte – espaço intersticial (Bhabha)¹, dentre outras –, nesta pesquisa, apresenta-se com acepção metafórica relacionada ao texto narrativo.

Em consonância a esse termo, na ficção rosiana verificam-se também formas de representação do estatuto do não-lugar, configuração espacial que tem se tornando comum na contemporaneidade, por ser diametralmente oposto “[...] ao lar, à residência, ao espaço personalizado. É representado pelos espaços públicos de rápida circulação, como aeroportos, rodoviárias, estações de metrô, pelos meios de transporte, pelas grandes cadeias de hotéis e supermercados” (AUGÉ, 2012, s.p²). De acordo com o autor, enquanto os lugares são essencialmente munidos de

¹ O afastamento das singularidades de “classe” ou “gênero” como categorias conceituais e organizacionais básicas resultou em uma consciência das posições do sujeito – de raça, gênero, geração, local institucional, localidade geopolítica, orientação sexual – que habitam qualquer pretensão à identidade no mundo moderno. O que é teoricamente inovador e politicamente crucial é a necessidade de passar além das narrativas de subjetividades originárias e iniciais e de focalizar aqueles momentos ou processos que são produzidos na articulação de diferenças culturais. Esses “entre-lugares” fornecem terreno para a elaboração de estratégias de subjetivação – singular ou coletiva – que dão início a novos signos de identidade e postos inovadores de colaboração e contestação, no ato de definir a própria idéia de sociedade.

É na emergência dos interstícios – a sobreposição de domínios da diferença – que as experiências intersubjetivas e coletivas de nação [nationness], o interesse comunitário ou o valor cultural são negociados. De que modo se forma sujeitos nos “entre-lugares”, nos excedentes da soma das “partes” da diferença (geralmente expressas como raça/classe/gênero, etc.)? (BHABHA, 1998, p.19-20).

² Citação extraída da contracapa do livro “Não-Lugares”, de Augé (2012).

reconhecimento e valores, o não-lugar não confere identidade, apenas identificação, pois “[...] o habitante do não-lugar mantém com este uma relação contratual representada por símbolos da supermodernidade, [...] que permitem o acesso, comprovam a identidade, autorizam deslocamentos impessoais” (AUGÉ, 2012, s.p); são os símbolos da supermodernidade – cartão de crédito, documentos, entre outros – que permitem os deslocamentos dos habitantes do não-lugar.

Face ao exposto, constatamos que, assim como o tempo, o espaço é uma categoria complexa na narrativa, por agregar diferentes campos e noções. Enquanto concepção física, por exemplo, está relacionada a cenário, o lugar onde se passa a ação; já como espacialidade linguística, manifesta-se a partir da linguagem, do próprio discurso, representada e consolidada graficamente (LINS, 1976). Nessa pesquisa, verificamos que: “Diferentemente de demarcações identitárias e de cartografias referenciais, o espaço dos cenários rosianos cria zonas de confluência, [...] desconstruindo, dessa forma, territorialidades fixas e construindo uma nova forma de habitar o mundo” (FANTINI, 2003, p. 98-99).

Mediante isso, o interesse desta pesquisa resultou de estudos sobre a categoria espaço, mais precisamente perspectivas críticas relacionadas à ficção rosiana, que instigaram em nós estímulo para avançar nas pesquisas, bem como o reconhecimento da necessidade de intervir em lacunas sobre o assunto. Isso tem nos direcionado a analisar as figurações do espaço ficcional em contos de Guimarães Rosa destacando zonas fronteiriças assinaladas pelo cruzamento e pela superposição de mundos e de paisagens, utilizando-nos dos seguintes procedimentos: i) reconhecimento do enfoque fronteiriço na ficção de Guimarães Rosa, a partir do desenho espacial em contos rosianos, a saber: “A terceira margem do rio” e “Nenhum, Nenhuma”, de **Primeiras estórias** (1962), e “Lá, nas campinas” e “Faraó e a água do rio”, de **Tutaméia: terceiras estórias** (1967); ii) demonstração, através da metáfora do entrelugar, da confluência de mundos e o confronto entre o “local” e o imaginário no território fronteiriço e metafórico de Rosa; iii) reflexão do trânsito entre mito e poesia, realidade e metáfora, natureza e cultura na constituição do espaço romanesco.

Justificamos, ainda, que o interesse pelo estudo da ficção de Guimarães Rosa é originário, sobretudo, das temáticas que compõem suas narrativas, envolvendo não só temas locais/regionais, mas principalmente questões universais, em especial a temática do espaço que se apresenta nos planos metafórico, simbólico, mítico e

místico. É conveniente destacar que as inquietações da nossa pesquisa resultam da constatação de lacunas importantes sobre o estudo do espaço em Rosa e de poucos trabalhos direcionados exclusivamente à categoria espaço. Nesse sentido, é oportuno dizer que, embora vasta, a fortuna crítica do escritor mineiro ainda não apresenta estudos de fôlego sobre a representação de lugares na ficção de Rosa, a atenção até então dedicada ao espaço ainda não é suficiente para apontar respostas que sua poética suscita. Por isso, em nosso entendimento, uma abordagem sobre tal problemática a partir de uma amostra de quatro contos, selecionados de duas obras, podem ser um caminho para reflexões futuras sobre a questão referida.

Acrescemos a isso que, embora o conjunto da obra rosiana ofereça muitas possibilidades de estudo, a exemplo de: **Sagarana**, que introduziu Guimarães Rosa como escritor, e, sobretudo, a obra-prima **Grande sertão: veredas**, o único romance do autor, que lhe concedeu muitas premiações e prestígio, decidimos estudar as últimas obras publicadas por Rosa, a saber: **Primeiras estórias** (1962) e **Tutaméia: terceiras estórias** (1967), porque em nosso entendimento elas ampliam e inovam procedimentos formais e estilísticos que ilustram com perfeição uma visão mítica, simbólica e metafóricas dos lugares. Compostas por narrativas curtas, que comportam um vasto universo sobre a condição humana e seus mundos, e também por serem caracterizadas pela subjetividade, elencando recursos estilísticos diversos como o humor, acontecimentos cotidianos, provérbios e (re)construção desses, além de um vasto repertório de outras espécies narrativas, entre elas, a anedota, o mito, a adivinha, epígrafes, entre outras. Conforme Martins (1968, p. 4): “As *Terceiras Estórias* pertencem à mesma linha das *Primeiras* [...]”, o que requer do leitor concentração e sensibilidade para conseguir penetrar nessas ficções aparentemente simples, mas profundas.

Feita a seleção das obras, optamos por estudar duas narrativas de **Primeiras estórias** e duas de **Tutaméia: terceiras estórias**. Essa escolha se justifica porque são contos que ilustram com riqueza e engenhosidade a problemática das margens e de fronteiras. Assim, decidimos por uma amostra de cada coletânea com o intuito de fazer um estudo comparado, observando convergências e divergências entre textos. Quanto às narrativas eleitas, selecionamo-las a partir das similaridades na categoria analítica em questão. Desse modo, nos contos “A terceira margem do rio” e “Lá, nas campinas” buscamos evidenciar os espaços predominantes e se eles

estão relacionados aos não-lugares, ao entrelugar ou às figurações de espaços utópicos, tal como concebe Foucault (2001) em sua definição de espaço. Enquanto em “Nenhum, Nenhuma” e em “Faraó e a água do rio” procuramos observar se estarão direcionados aos espaços físicos, nesse caso, ao espaço da casa e do ninho, partindo do referencial teórico norteador das leituras dos contos, a saber: Foucault (2001), Santiago (2000), Augé (2012) e Bachelard (2008).

Nosso trabalho organiza-se em três capítulos: o primeiro, intitulado “O espaço na literatura: aspectos gerais”, trata da categoria espaço, com base nos conceitos gerais dos estudos literários, bem como o estudo do espaço na ficção rosiana. Teremos como referencial teórico norteador as perspectivas de Lins (1976), Brandão (2013), Oziris (2007), Foucault (2001), Bachelard (2008), Bakhtin (1998) e Da Matta (1997), a partir das quais esperamos demonstrar como o espaço é significativo na construção e desenvolvimento da narrativa, e identificar o modo de representação dessa categoria analítica na prosa de ficção de Guimarães Rosa, nos quatro contos selecionados.

No segundo capítulo, intitulado “Por uma poética do espaço em quatro contos de João Guimarães Rosa” fazemos um levantamento sumário do legado literário deixado pelo escritor, destacando aspectos determinantes de sua ficção no cenário das letras brasileiras, sobretudo no que se refere à representação do espaço. Face ao exposto, fazemos uma abordagem teórico-crítica das quatro narrativas, destacando o delineamento do espaço na construção da história narrada, atentando para instâncias discursivas como o não-lugar, o entrelugar, o espaço da casa e do ninho sob a ótica bachelardiana, bem como o espaço ideal, utópico, à luz de Foucault e, por fim, a dicotomia do espaço fechado e do espaço aberto, a partir da simbologia da casa e da rua.

O terceiro capítulo, intitulado “Primeiras... Terceiras estórias: figurações do espaço em contos rosianos”, compõe a parte final da nossa dissertação, em que realizamos um enfoque comparativo e apresentamos as convergências e divergências na configuração do espaço ficcional rosiano. Nossa Hipótese é que o espaço ficcional constitui ponto central como categoria significativa para a compreensão da ficção de João Guimarães Rosa.

Acrescente-se ainda que, com esse estudo, esperamos contribuir para a ampliação da fortuna crítica do escritor mineiro, sobretudo no que se refere ao espaço em “A terceira margem do rio” e “Nenhum, Nenhuma”, de **Primeiras**

estórias, e “Lá, nas campinas” e “Faraó e a água do rio”, de **Tutaméia**. Assim, acreditamos contribuir com a área de Literatura Brasileira, em especial para as pesquisas rosianas.

CAPÍTULO I – O ESPAÇO NA LITERATURA: ASPECTOS GERAIS

Não deve o estudioso do espaço, na obra de ficção, ater-se apenas à sua visualidade, mas observar em que proporção os demais sentidos interferem.

Osman Lins

1.1 MARGENS DO ESPAÇO: CONCEITOS

A acepção do espaço, segundo Ferreira, (2001, p. 286) corresponde a “[...] lugar mais ou menos bem delimitado, cuja área pode conter alguma coisa. Extensão indefinida. O universo. Período ou intervalo de tempo”. Para além dessa acepção dicionarizada, outros termos situam tal categoria no atual debate científico, tal como concebe Augé (2012), Santiago (2000), Lotman (1978), entre outros estudiosos. Convém destacar tipologias como “não-lugar”, “entrelugar”, “fronteira”, dentre outros correlatos, fecundos na contemporaneidade e fundamentais neste estudo.

Bachelard (2008), em **A Poética do espaço**, apresenta uma conceituação significativa para a compreensão da toponálise, ao tratar desse elemento da narrativa à luz da simbologia e do imaginário realçando uma carga valorativa. Uma vez que é percebido pela imaginação, esse espaço não pode ser indiferente ou “[...] entregue à mensuração e à reflexão do geômetra. É um espaço vivido [...] mas com todas as parcialidades da imaginação. Em especial, quase sempre ele atrai. Concentra o ser no interior dos limites que protegem” (BACHELARD, 2008, p. 19). Nessa obra, o autor levanta postulados teóricos sobre a natureza dessa categoria analítica em torno do espaço interno, restrito, íntimo, a partir da casa, da cabana, dos ninhos, conchas, canto, gavetas, armários e cofres.

Sob a ótica bachelardiana, a casa possui uma acepção de intimidade e proteção, um espaço em que o ser humano encontra-se livre e à vontade; “[...] a casa é o nosso canto no mundo” (2008, p. 358), e dentre as variabilidades de denominações que lhe são atribuídas – refúgio, morada, habitação, lar –, em todas denota o espaço íntimo do ser. O autor ao tratar do espaço com base na fenomenologia, parte da teoria da toponálise para estudá-lo, e por essa razão seus espaços voltam-se a uma perspectiva psicológica.

Direcionado à pesquisa dos espaços físicos, Roberto DaMatta (1997), em **A casa e a rua**, amplia o sentido dado por Bachelard sobre a concepção da casa.

Segundo DaMatta (1997, p. 54, grifos do autor), da casa vêm “[...] casamento, casadouro e casal, expressões que denotam um ato relacional, plenamente coerente com o espaço da morada e da residência”. O sentido do termo propõe uma definição positiva universalmente, visto que assegura o bem-estar e comodidade. A casa desenvolve a formação identitária do sujeito, pois está munida das reminiscências e da presença contínua do grupo familiar, compondo o espaço íntimo da habitação. A casa constitui a morada, a estabilidade, um lugar no mundo onde nos abrigamos:

Em todo caso, se a casa distingue esse espaço de calma, repouso, recuperação e hospitalidade, enfim, de tudo aquilo que define a nossa ideia de “amor”, “carinho” e “calor humano”, a rua é um espaço definido precisamente ao inverso. Terra que pertence ao “governo” ou ao “povo” e que está sempre repleta de fluidez e movimento. A rua é um local perigoso (DAMATTA, 1997, p. 57).

Nesse sentido, se a casa denota uma acepção positiva, DaMatta, ao tratar da rua, é como se estabelecesse uma relação dicotômica, pois a apresenta como um espaço do anonimato, da desordem, gerador de risco, da insegurança e do desamparo; “[...] tudo que o representa é, em princípio, negativo porque tem um ponto de vista autoritário, impositivo, falho, fundado no descaso e na linguagem da lei que, igualando, subordina e explora” (DAMATTA, 1997, p. 59). É um espaço de circulação urbana, necessariamente coletivo, marcado pela movimentação dos mais variados públicos:

Não preciso acentuar que é na rua que devem viver os malandros, os meliantes, os pilantras e os marginais em geral [...]. Do mesmo modo, a rua é local de individualização, de luta e de malandragem. Zona onde cada um deve zelar por si, enquanto Deus olha por todos, conforme diz o ditado [...] (DA MATTA, 1997, p. 55).

Desse modo, a rua é o espaço de circulação do outro, do estranho, é também o espaço das diferenças e dos que estão à margem; por essa razão, possui uma carga valorativa oposta à da casa. O ato de sair de casa ou de ser expulso dela concomitantemente gera a sensação de abandono e solidão, pois é o mesmo que estar desprovido do aconchego e proteção do lar. Assim sendo, a casa e a rua estabelecem relações paradoxais.

De um modo geral, esses espaços – casa e rua, aberto e fechado, público e privado – se confrontam, visto que cada um possui a sua singularidade, no entanto,

“[...] não se pode falar de casa sem mencionar o seu gêmeo, a rua” (DA MATTA, 1997, p. 54-55). É necessário compreender que essa relação paradoxal entre a casa e a rua, bem como suas conotações nem sempre devem ser tomadas em sentido definitivo, porque, “[...] assim como a rua tem espaços de moradia e/ou de ocupação, a casa também tem seus espaços ‘arruados’” (DA MATTA, 1997, p. 56), como é o caso da janela que exterioriza a vista; o mesmo acontece com a sala de visitas, a qual permite o outro/estranho no lar; igualmente o corredor, que é quase uma metáfora da rua, uma vez que conduz ao(s) cômodo(s) da mesma maneira que a rua conduz às casas e estabelecimentos; dentre outros espaços de ambos que direcionam ao espaço exterior e/ou ao íntimo. Nesse sentido, “[...] esses espaços, embora tenham entre si uma relação complexa, não estão separados. Relacionam-se por seus subespaços (praças, adros, mercados, jardins, portos, janelas, cozinhas e varandas)” (DA MATTA, 1997, p. 60).

O estudioso evidencia a composição da sociedade brasileira por diferentes tempos e espaços que estão em consonância um com o outro, pois se constroem e são construídos pela sociedade dos homens. Esse processo simultâneo ocorre de acordo com cada lugar, e pelo modo como a sociedade se desenvolve. Assim ele certifica que tempo e espaço estabelecem uma relação indissociável, ao passo que não se pode falar de um sem mencionar o outro: “[...] no sistema ocidental anglo-saxão [...] tempo e espaço se apresentam de modo mais individualizado, “desembebedos” do sistema de ação social e encapsulados num sistema homogêneo de duração [...]” (DA MATTA, 1997, p. 28).

Foucault (2001), por sua vez, apresenta três noções de espacialidades que se relacionam, intimamente, com outras e são referentes ao homem e à sociedade, sendo elas: utopias, heterotopias e atopias. Essas espacialidades – utopias e atopias – interessam-nos particularmente à ideia de espaço mítico, que será tratado nas análises dos contos para referir-nos ao lá rosiano, bem como a terceira margem, espaços imaginários, para além da noção estrutural, física.

A primeira noção de Foucault (2001) é a utopia, e está relacionada a uma espacialidade criada pela imaginação humana; uma zona de conforto e sossego, onde os desejos, sonhos, aspirações são possíveis. Vale ressaltar que, por ser um espaço literalmente possível, seu grau de realidade é inferior a qualquer outro vivido pelo homem, seja ele o mais marginal ou o mais requintado:

As utopias são os posicionamentos sem lugar real. São posicionamentos que mantêm com o espaço real da sociedade uma relação geral de analogia direta ou inversa. É a própria sociedade aperfeiçoada ou é o inverso da sociedade mas, de qualquer forma, essas utopias são espaços que fundamentalmente são essencialmente irreais (FOUCAULT, 2001, p. 414-415).

Definitivamente, pode-se depreender que não é em um espaço utópico que estamos inseridos fisicamente, diferentemente de um espaço particular/concreto, como uma casa, uma rua, uma igreja, uma praça, um mercado, uma escola, um jardim. Tendo isso em vista, não habitarmos um lugar mágico, metafórico. Esse espaço é o que ocorre na narrativa “A menina de lá”, em que a menção ao lá denota uma espacialidade abstrata, o além.

Diante dessas considerações, cabe destacar que Thomas Morus (1997) apresenta a utopia em duas obras: na primeira, ele trata da sociedade inglesa em uma perspectiva negativa e na segunda, trata da idealização de uma sociedade perfeitamente administrada – uma ilha da utopia, um lugar nenhum –, e a descreve como a felicidade inalcançada em lugar algum pelo ser, sendo essa indissociável da esperança. Ele compreende-a como imaginação criadora que visa à ação, a busca da felicidade, da completude, da realização do desejo e a insatisfação com a realidade faz-se fundar uma nova/outra realidade proveniente da mente humana.

Já a segunda noção de Foucault (2001), que trata do espaço das heterotopias tido como verdadeiro, rompe com a concepção do anterior, pois diz respeito às mais profundas inquietações, amarguras, angústias experienciadas pelas pessoas. Assim, é um lugar eminentemente humano, e por isso, real. Um ponto focal é que elas também condensam em um só lugar muitos espaços; no entanto, essa inserção não os une: “A heterotopia tem o poder de justapor em um só lugar vários espaços, vários posicionamentos que são em si próprios incompatíveis.” (FOUCAULT, 2001, p. 418). Daí o autor destaca o exemplo do cinema, do teatro e do jardim em que os espaços da sala, do palco e do terreno unem ao mesmo tempo diversos lugares; entretanto, diferenciam-se entre eles. Nesse sentido, cabe acentuar, portanto, que a narrativa “Duelo”, de **Sagarana**, contempla esse espaço heterotótipo, que se constitui também pelo movimento de constante “[...] justaposição, superposição e embaralhamento de posições. No duelo apresentado por Rosa, encontramos um contínuo embaralhamento de posições das personagens, de seus percursos, de seus destinos” (GAMA-KHALIL, 2008, p. 43).

Foucault (2001, p. 413) trata da heterogeneidade dos espaços e das descrições que os “[...] fenomenólogos nos ensinaram que não vivemos em um espaço homogêneo e vazio, mas, pelo contrário, em um espaço que talvez seja também povoado de fantasmas, [...] o de nossos devaneios, o de nossas paixões [...]”, para apresentar que as heterotopias não são espaços simples, mas são muitas vezes desconfortáveis e contestados. O estudioso vai direcionar seus estudos aos espaços sociais, de fora:

O espaço no qual vivemos, pelo qual somos atraídos para fora de nós mesmos, no qual decorre precisamente a erosão de nossa vida, de nosso tempo, de nossa história, esse espaço que nos corrói e nos sulca é também em si mesmo um espaço heterogêneo. Dito de outra forma, não vivemos em uma espécie de vazio, no interior do qual se poderiam situar os indivíduos e as coisas. Não vivemos no interior de um vazio que se encheria de cores com diferentes reflexos, vivemos no interior de um conjunto de relações que definem posicionamentos irreduzíveis uns aos outros e absolutamente impossíveis de ser sobrepostos (FOUCAULT, 2001, p. 414).

A essa variabilidade de representações contrárias presentes em um mesmo espaço, da qual o autor encontrou na heterotopia, vem confrontar a concepção da utopia, uma vez que a primeira se caracteriza por espaços reais e pela superposição de espacialidade, quanto essa última vai direcionar aos irrealis. A partir do espaço utópico, verificamos uma relação com o tópos de *locus amoenus*, de Curtius (1996), que vai tratar do lugar agradável, com uma paisagem que agrega a natureza utópica, em que a tranquilidade e positividade habitam, enfim, um lugar que traz segurança. Sobre o *locus amoenus*, o autor destaca que: “Seus elementos essenciais são uma árvore (ou várias), uma campina e uma fonte ou regato. Admitem-se, a título de variante, o canto dos pássaros, umas flores e, quando muito, o sopro da brisa” (CURTIUS, 1996, p. 254). Esse espaço vai contemplar um lugar desejável, simples e ideal, com paisagens e cenário bucólico observando um direcionamento singular à natureza.

E finalmente, Foucault (2001) versa sobre as atopias, a terceira noção, referindo-se a lugares irrepresentáveis. As atopias vêm estabelecer um liame entre as utopias e as heterotopias constituindo um espaço incerto, confuso. Para meios de exemplificação, Foucault (2001, p. 415) utiliza o espelho para tratar do trânsito entre esses espaços: “[...] é a partir do espelho que me descubro ausente no lugar em que eu estou porque eu me vejo lá longe”; o autor menciona-o para apresentar o embate

de um espaço real refletido concomitantemente numa espacialidade irreal. Diante dessas considerações, verificamos que o conto "O espelho", de Guimarães Rosa, é um exemplo representativo dessa noção espacial, justamente por estar situado precisamente no meio da obra **Primeiras estórias**, sendo ele o décimo primeiro conto – uma espécie de limiar entre os dez primeiros e os dez últimos –, totalizando vinte e um.

Para além da noção de espaço, outros termos como lugar, não-lugar e entre-lugar são fecundos na contemporaneidade. A noção de lugar é compreendida pelo antropólogo Marc Augé como “[...] princípio de sentido para aqueles que o habitam e princípio de inteligibilidade para quem o observa” (AUGÉ, 2012, p. 51), pois caracteriza os seres que o habitam, na medida em que estabelece relações identitárias, além de ser definido, de acordo com o autor, como identitário, relacional e histórico.

No que se refere à expressão “não-lugar”, Augé (2012) apresenta uma perspectiva que corresponde aos espaços abertos, de passagem, de domínio público, a saber: estações de metrô, rodoviárias, aeroportos, entre outros. Nesse sentido, o autor situa os não lugares, que “[...] não são em si lugares antropológicos e [...] não integram os lugares antigos” (AUGÉ, 2012, p. 73), com o lugar, já que não contribuem na formação identitária do homem; não fazem parte das reminiscências, das lembranças que constroem e reconstituem a identidade a partir do lugar. Como forma de justificar esse posicionamento, o autor afirma: “[s]e um lugar pode se definir como identitário, relacional e histórico, um espaço que não pode se identificar nem como identitário, nem como relacional, nem como histórico definirá um não lugar” (AUGÉ, 2012, p. 73). Assim sendo, compreende-se o lugar como um “[...] espaço dotado de valor” (TUAN, 1983, p. 6), seja simbólico, afetivo, histórico, social etc., uma vez que ele é atribuído de significação; a própria morada traz em si as marcas e as singularidades dos indivíduos que a habitam, bem como seus princípios, como a afeição, a recordação e a experiência vivida. Esse que é alterado na representação do não-lugar, já que ele é reconhecido como espaço comercial, de constante circulação, que visa o lucro, e é esse espaço que tem se tornado comum na contemporaneidade. Nesse ponto de vista, Augé (2012) ampara-se na hipótese de que a supermodernidade é a maior responsável pela representação da noção de não-lugar. Em sua perspectiva, o não-lugar é um espaço planejado e traz em sua essência identificação e não identidade como nos lugares que são essencialmente

munidos de reconhecimento e valores. Os não-lugares são tanto “[...] as instalações necessárias à circulação acelerada de pessoas e bens [...] quanto os próprios meios de transporte ou os grandes centros comerciais, ou ainda os campos de trânsito prolongado onde estão estacionados os refugiados do planeta” (AUGÉ, 2012, p. 36). O não-lugar vem evidenciar o caráter impessoal e transitório da pós-modernidade, a partir do transeunte, do viajante e do cidadão comum em locais de passagem.

Desse modo, compreende-se que algumas experiências (pós-modernidade, política etc.) promoveram outros espaços como categorias representativas de âmbitos públicos, concebidos por Augé (2012) como não-lugar. Por esse ângulo, o referido autor propõe repensarmos a noção de espaço, já que o lugar pode se tornar não-lugar e vice-versa; primeiro, porque os espaços que hoje possuem aspecto “[...] identitário, relacional e histórico” (AUGÉ, 2012, p. 73) podem no futuro perder essa significação; segundo, assim como espaços transitórios tem se tornado cada vez mais local de trabalho frequentado em tempo quase integral. Mediante isso, pode-se dizer que os lugares “[...] e os espaços, os lugares e os não-lugares misturam-se, interpenetram-se. A possibilidade do não-lugar nunca está ausente de qualquer lugar que seja. A volta ao lugar é o recurso de quem frequenta os não lugares” (AUGÉ, 2012, p. 98). Apesar de se confrontarem, essas instâncias estabelecem correlações.

Nesse sentido, a perspectiva de Augé sobre não-lugar é oportuna para uma reflexão sobre a visão metafórica de espaço expressa na obra rosiana, constituindo um conceito promissor para nossas hipóteses sobre o desenho espacial na ficção de Guimarães Rosa, em particular a predileção do escritor pelo Sertão mineiro, referência que, apesar de localizar-se geograficamente, é construído metaforicamente, figurativizado e não localizável, pois, tal como quer o escritor: “O sertão é sem lugar” (ROSA, 1994, p. 500).

Com efeito, é conveniente apresentar uma nova concepção de espaço que, ao invés de ser visto como um lugar isolado ou ainda um não-lugar, é por excelência um local antagônico e mediado, uma vez que os espaços se encontram/sobrepõem. Nesse contexto, é notório que muitas foram às denominações para ampliar o conceito de espaço, mas, dentre todas as tipologias levantadas, a que mais nos chama a atenção é a ideia de entrelugar, assim denominada por Silvano Santiago (2000). O termo designa limites dispersos entre espaços periféricos, centrais e outras aproximações geralmente relacionadas à identidade. Desse modo, é um lugar

que está entre o local e o cosmopolita, entre o real e o irreal, entre a metrópole e o campo; um espaço que, segundo Finazzi-Àgro (2001), caracteriza-se pelo deslocamento constante, pelo caráter movediço que assume. Esse conceito também contempla a palavra e a literatura particularmente, já que é a literatura o que mais nos interessa neste trabalho:

O conceito de entre-lugar torna-se particularmente fecundo para reconfigurar os limites difusos entre centro e periferia, cópia e simulacro, autoria e processos de textualização, literatura e uma multiplicidade de vertentes culturais que circulam na contemporaneidade e ultrapassam fronteiras, fazendo do mundo uma formação de *entre-lugares* (HANCIAU, 2005, p. 130, *grifos nossos*).

No tocante ao que defendem os estudiosos sobre o sentido de entrelugar, pode-se dizer que a palavra denota um local irreal que se localiza em uma espécie de margem e/ou fronteira a separar/interligar os espaços de privilégio e marginalização, físicos e místicos, literários, culturais e reais; um lugar de passagens, deslocamentos e movimentação, em suma, o liame, aquilo que se localiza na esteira da indecidibilidade. Conforme a autora, o texto, sobretudo o literário, se projeta a outro rumo que vai além do autor e do leitor, quer dizer, ele se encontra em um outro espaço, no entrelugar.

Santiago (2000), em “O entre-lugar do discurso latino-americano”, afirma que, desde a formação colonial, sofremos influências estrangeiras, ao passo que o colonizador lançou suas raízes na Colônia com os textos dos jesuítas, os diários, as cartas e a literatura informativa, iniciando um processo de escrita influenciado por um modelo europeizado; no entanto, foi preciso muito tempo e muitas transformações na literatura à medida que absorvermos um método antropofágico – herança de Oswald de Andrade –, em que se criava uma ficção a partir do reaproveitamento de outra. Assim, a literatura latino-americana, por se originar em meio a um território fronteiro, recebe o nome de entre-lugar; “[...] nesse lugar aparentemente vazio, seu templo e seu lugar de clandestinidade, ali se realiza o ritual antropofago da literatura latino-americana” (SANTIAGO, 2000, p. 28). Ao passo que a literatura se desenvolvia, os escritores trouxeram para ela, sobretudo, o sentimento de liberdade, expresso por meio da língua do colonizador, que embora tenha oprimido o povo, também se tornou uma forma de defesa e, em seguida, um passaporte para levá-los à liberdade.

Assim, esse é “[...] o espaço ambíguo onde se mesclam histórias e temporalidades em confronto” (SANTIAGO, 2000, p. 18), compreendido como um espaço “em meio a”, podendo ser sertão e mundo, campo e cidade, realidade e imaginação, poesia e mito, enfim, a intermediação de espaços. É, pois, seguindo tal linha de reflexão que, nesta pesquisa, fazemos uma transferência de sentido no uso do termo entrelugar para tratar de margens e fronteiras imprecisas, incertas, indefinidas, explorando sobretudo uma noção poética e, de modo particular, a peculiaridade da perspectiva rosiana. Sendo assim, empregaremos o termo como metáfora.

1.2 A CATEGORIA ESPAÇO À LUZ DA TEORIA DA LITERATURA

O espaço é um termo amplo por abranger muitos campos do saber, como a geografia, a filosofia, a arquitetura, a história, dentre outros. Por essa razão, apresenta diversas definições em cada área, além de assumir diferentes conceituações epistemológicas, devido “[...] à pluralidade de concepções que cercam a noção de espaço e outros conceitos como lugar, paisagem, natureza, território entre vários outros” (BORGES FILHO, 2007, p. 13-14); suas definições também podem variar, ora concordar ou divergir.

No que diz respeito ao caso da literatura, o espaço enquanto categoria da narrativa refere-se ao lugar onde se passa a ação e tem como funções principais “[...] situar as ações dos personagens e estabelecer com eles uma interação, quer influenciando suas atitudes, pensamentos ou emoções, quer sofrendo eventuais transformações provocadas pelos personagens” (GANCHO, 2004, p. 23). Essa categoria contribui para os efeitos de sentidos gerados pela narrativa e, segundo Gancho (2004, p. 23), pode ser apresentada de forma minuciosa em textos descritivos – do mesmo modo que ocorre com os personagens – “[...] ou as referências espaciais podem estar diluídas na narração. De qualquer maneira é possível identificar-lhe as características, por exemplo, espaço fechado ou aberto, espaço urbano ou rural, e assim por diante”.

O espaço era visto como uma categoria pouco valorizada nos estudos literários, corroborando com essa concepção, Dimas (1985, p. 7) compreende o espaço como um campo que merece mais atenção, e significa mais que uma

espécie de geografia literária, pois “[...] quem se propõe uma geografia literária pouco acrescenta ao estudo da literatura, uma vez que incorre numa espécie de reducionismo realista paralelo ao do escritor”. Esse termo era reduzido a uma espécie de estudo geográfico, não havendo qualquer outra contribuição e sendo reconhecido apenas como um elemento descritivo e/ou representativo. A sua pertinência era limitada à simples narração, como se não lhe fossem atribuídas outras competências; “[...] o termo espaço, de um modo geral, só dá conta do lugar físico onde ocorrem os fatos da história [...]” (GANCHO, 2004, p. 23).

Todavia, sentiu-se a necessidade de empregar mais essa categoria nos estudos literários, tornando-a, de acordo com Lins (1976), comum na ficção pela sua contribuição, tanto na organização da estrutura da narrativa, quanto em ocupar uma posição análoga à do foco narrativo. Nesse sentido, o espaço passou “[...] a ser tratado não apenas como categoria identificável em obras, mas como sistema interpretativo, modelo de leitura, orientação epistemológica” (BRANDÃO, 2013, p. 25).

Nesse contexto, a partir da nova concepção estabelecida ao espaço, há um alargamento de horizontes, que consolidou essa categoria com notável relevância teórica, como apresentam Reis e Lopes (1988, p. 204): “[...] o espaço constitui uma das mais importantes categorias da narrativa, não só pelas articulações funcionais que estabelece com as categorias restantes, mas também pelas incidências semânticas que o caracterizam”. Seja ele social, mágico, íntimo, regional ou utópico, a partir dele podemos identificar a cultura, os valores, o período histórico e diversos outros aspectos, que muitas vezes estão implícitos no texto literário, além de “[...] proporciona[r] grandes possibilidades de estudo, variadas e atraentes” (LINS, 1976, p. 65).

No que concerne às funções do espaço, Borges filho (2007) define algumas delas, a saber: propiciar a ação; caracterizar as personagens, situando-as no contexto sócio-econômico e psicológico em que vivem; representar os sentimentos vividos pelas personagens; situá-las geograficamente; antecipar a narrativa; influenciar e estabelecer contraste com as personagens. A partir dessa constatação do autor, reiteramos as atribuições e a diversidade de desígnios que a categoria espaço presta às abordagens analíticas dos estudos literários.

Embora muitas vezes a associação do espaço literário se restrinja a um mero lugar físico, não podemos deixar de pensá-lo e reconhecê-lo como um elemento

ficcional, que vai possibilitar o acompanhamento da história, a ação dos personagens, além de ser rico em metáforas e estar sempre em transe com o fictício e o real, constituindo-se como propiciador de sentidos de base da narrativa:

[...] o espaço pode alcançar estatuto tão importante quando outros componentes da narrativa, tais como foco narrativo, personagem, tempo, estrutura etc. É bem verdade que, reconhecemos logo, em certas narrações esse componente pode estar severamente diluído e por esse motivo, sua importância torna-se secundária. Em outras, ao contrário, ele poderá ser prioritário e fundamental no desenvolvimento da ação, quando não determinante. Uma terceira hipótese ainda, esta bem mais fascinante!, é a de ir-se descobrindo-lhe a *funcionalidade* e *organicidade* gradativamente, uma vez que o escritor soube dissimulá-lo tão bem a ponto de harmonizar-se com os demais elementos narrativos, não lhe cedendo, portanto, nenhuma prioridade (DIMAS, 1985, p. 5-6).

O espaço consagra-se com maior dinamicidade, daí resultam as variedades de seus aspectos, e se apresenta, conforme Santos e Oliveira (2001, p. 67), em torno de cinco formas: espaço físico, espaço social, espaço psicológico, espaço temporal e espaço da linguagem, em que cada um desempenha uma função. O primeiro, por exemplo, vai se referir ao plano/lugar geográfico, desde as descrições urbanas até rurais, representando as características e composições do espaço; o segundo vai tratar do espaço onde os sujeitos da ficção vão se relacionar com o outro, e onde realizarão suas ocupações sociais; o terceiro concerne à situação de espírito ou questões existenciais; o quarto, por sua vez, vai tematizar questões históricas e seu tempo (época/período); e, por fim, o quinto apresenta a maneira como os sujeitos da ficção se declaram e/ou são revelados:

Como devemos entender numa narrativa o espaço? Onde, por exemplo, acaba a personagem e começa seu espaço? A separação começa a apresentar dificuldades quando nos ocorre que mesmo à personagem é espaço; e que também suas recordações e até as visões de um futuro feliz, a vitória, a fortuna, flutuam em algo que simetricamente ao tempo psicológico, designaríamos como espaço psicológico [...] tudo na ficção sugere a existência do espaço [...] Temos, pois, para entender o espaço na obra de ficção, que desfigurá-lo um pouco, isolando-o dentro de limites arbitrários. (LINS, 1976, p. 69).

A categoria espaço é inerente à narrativa, o que mostra a dificuldade em separá-lo da personagem e vice versa. Não podemos nos centrar na leitura e na

análise do espaço físico, pois estaríamos desconsiderando o espaço psicológico, os personagens, o ambiente e as possíveis atmosferas; e isso comprometeria a leitura, porque o espaço sugere muito mais.

Sob a égide desses questionamentos, os espaços, conforme Borges Filho, estabelecem relação com induções filosóficas, sociológicas e outras. Na visão de Bachelard (2008, p. 28), a definição de toponálise está relacionada “[a]o estudo psicológico sistemático dos locais de nossa vida íntima”; o autor emprega o termo para se referir às representações espaciais psicológicas da intimidade. Todavia, Borges Filho (2007), à luz de Bachelard, afirma que a toponálise trata a construção do espaço na narrativa, que se funda a partir de diversos aspectos, além do psicológico. Afirma o estudioso:

Apesar de aceitarmos a sugestão de Bachelard em relação à terminologia, divergimos do pensador francês em relação à definição. Por toponálise, entendemos mais que o “estudo psicológico”, pois a toponálise abarca também todas as outras abordagens sobre o espaço. Assim, inferências sociológicas, filosóficas, estruturais, etc., fazem parte de uma interpretação do espaço na obra literária. Ela também não se restringe à análise da vida íntima, mas abrange também a vida social e todas as relações do espaço com a personagem seja no âmbito cultural ou natural (BORGES FILHO, 2007, p. 33).

Com base no conceito de toponálise, tal como concebe Borges Filho, verifica-se uma ampliação na concepção do espaço, passando a ser compreendido como um estudo que extrairá dele as mais diversas perspectivas de possibilidades interpretativas. Daí vê-se a pertinência de uma pesquisa contextualizada, de modo que estabeleça relação com outras áreas do saber.

É conveniente destacar que Borges Filho (2007) trata da interdisciplinaridade do espaço literário e aquilo que compete ao toponalista, ou seja, “[...] a pesquisa da questão espacial também na geografia, na filosofia, na história, na arquitetura, etc. Esses estudos oferecerão ao toponalista uma compreensão maior da problemática do espaço e, conseqüentemente, dessa questão na literatura [...]” (BORGES FILHO, 2007, p. 13). Com essa assertiva, vê-se a necessidade do enriquecimento dessa categoria para seus possíveis desdobramentos, de modo a aperfeiçoar, sobretudo, o campo literário.

Nessa perspectiva, o estudioso define o espaço “[...] como um conceito amplo que abarcaria tudo o que está inscrito em uma obra literária, como tamanho, forma,

objetos e suas relações. Esse espaço seria composto de **cenário, natureza e ambiente**” (BORGES FILHO, 2007, p. 22, grifos do autor). Assim, nas palavras do autor, o cenário está relacionado aos espaços genuinamente formados pelos homens, já a natureza é contrária ao cenário, pois independe das ações humanas e o ambiente, no que lhe diz respeito, seria a junção do cenário com um clima psicológico e/ou natureza e clima psicológico.

Sob a ótica de Osman Lins (1976, p. 92),

[n]ão deve o estudioso do espaço, na obra de ficção, ater-se apenas à sua visualidade, mas observar em que proporção os demais sentidos interferem. Quaisquer que sejam os seus limites, um lugar tende a adquirir em nosso espírito mais corpo na medida em que evoca sensações.

Por esse viés levantado pelo autor, é fundamental que o leitor perceba o que está implícito na arquitetura da narrativa, desde as emoções e sentimentos, bem como o estado de espírito sugerido na representação de elementos discursivos, pois eles assumem no texto uma significância, além de caracterizar, anteciper e transmitir traços da história narrada. Osman Lins (1976), em seu livro *Lima Barreto e o espaço romanesco*, trouxe grande contribuição para o estudo do espaço na narrativa. Na obra referida, além de um criterioso trabalho sobre o espaço na ficção de Lima Barreto, o estudioso apresenta também as fronteiras entre espaço e ambientação. Para o autor, espaço é uma categoria indissociável da narrativa que “[...] propicia, permite, favorece a ação” (LINS, 1976, p. 101); a ambientação, por sua vez, é “[...] o conjunto de processos conhecidos ou possíveis, destinados a provocar, na narrativa, a noção de um determinado ambiente” (LINS, 1976, p. 77).

Assim, sobre a distinção entre ambientação e espaço, Lins (1976, p. 77) afirma que “[...] para a aferição do espaço, levamos a nossa experiência do mundo: para ajuizar sobre a ambientação, onde transparecem os recursos expressivos do autor, impõe-se certo conhecimento da arte narrativa”. Pode-se depreender a partir do que ele apresenta em seu livro, que o espaço é aquilo que está na narrativa (símbolos, valores, conteúdos), e que nossa concepção nos possibilita reconhecer como uma espacialidade, seja ela uma escola, casa, hospital, dentre outros espaços íntimos e públicos. Por sua vez, a ambientação para ser reconhecida precisa contar com a percepção do leitor nas descrições, no uso da linguagem, das imagens, além de aspectos estruturais que denotem a configuração subjetiva dos seres ficcionais e

da trama. De um modo geral, essas categorias são fundamentais, pois contribuem para a construção de sentido do texto: “Não só espaço e tempo, quando nos debruçamos sobre a narrativa, são indissociáveis. A narrativa é um objeto compacto e inextricável, todos os seus fios se enlaçam entre si e cada um reflete inúmeros outros” (LINS, 1976, p. 63). Desse modo, na narrativa seus elementos estruturantes estão ligados/relacionados de maneira que um depende de outro.

O conceito de cronotopo³ apresentado por Bakhtin (1998), designa a indissolubilidade do tempo e do espaço, e da relação entre esses elementos da narrativa – sobretudo no romance. Todavia, sua origem não parte dos estudos literários, e ele toma o conceito “[...] emprestado à matemática e à teoria da relatividade de Einstein para exprimir a indissolubilidade da relação entre o espaço e o tempo, sendo este último definido como a quarta dimensão do primeiro” (AMORIM, 2006, p. 102). Em seus postulados teóricos, Bakhtin direciona o termo “[...] para a crítica literária quase como uma metáfora (quase, mas não totalmente). Nessa perspectiva, tempo e espaço constituem um todo inseparável, só distintos numa análise abstrata” (CAMPOS, 2009, p.130-131). O cronotopo, conforme Bakhtin, refere-se ao gênero narrativo, pois o termo diz respeito ao romance, assim suas variedades são estabelecidas e definidas por ele.

O tempo apresenta-se como um precursor no estudo do cronotopo, tanto quanto já referenciava Bakhtin; ele tem uma significação “[...] fundamental para os gêneros na literatura. Pode-se dizer francamente que o gênero e as variedades do gênero são determinadas justamente pelo cronotopo, sendo que em literatura o princípio condutor do cronotopo é o tempo” (BAKHTIN, 1998, p. 212). No entanto, o espaço também possui uma relevância tão eminente quanto o tempo, uma vez que ambos se apresentam no texto literário, ainda que sejam inferidos, presumidos, pressupostos e possuam uma notabilidade nivelada, ao passo que um está unido ao outro e vice e versa. O autor lembra que “[...] o estudo das relações espaciais e temporais nas obras de literatura só teve início há muito pouco tempo” (BAKHTIN, 1998, p. 362), assim essa fusão dos índices espaciais e temporais refletem na formação e, sobretudo, nas mudanças dos personagens, por marcar e influenciar decisivamente na vida, história, identidade, sonhos e recordações.

³ Bakhtin, em seu conceito de cronotopo, apresenta-o como aspecto de interligação da relação espaço e tempo. Esse conceito foi apresentado no ensaio “Formas de tempo e de cronotopo no romance – ensaios de poética histórica” (1937-1938), integrante do livro **Questões de literatura e de estética**, concluído em 1973.

De acordo com Bakhtin (1998), o cronotopo da “soleira” possui valor emocional, é repleto de intensidade, e embora assemelhe-se ao cronotopo do encontro, ele ainda é mais completo. Nesse particular, o autor define-o:

é o cronotopo da *crise* e da *mudança* de vida. A própria palavra soleira já adquiriu, na vida da linguagem (juntamente com seu sentido real), um significado metafórico; uniu-se ao momento da mudança da vida, da crise, da decisão que muda a existência (ou da indecisão, do medo de ultrapassar o limiar) (BAKHTIN, 1998, p. 354).

O autor esclarece-o a partir dos romances de Dostoiévski, em que apresenta os lugares onde ocorrem os acontecimentos “[...] das crises, das quedas, das ressurreições, dos renascimentos, das clarividências, das decisões que determinam toda uma vida” (BAKHTIN, 1998, p. 354). A soleira está relacionada a esse estado de travessia, de fronteira, daí sua significância quanto à mudança de vida. Para ultrapassar, cruzar a soleira, é necessária uma decisão; e a não ultrapassagem estará relacionada à indecisão ou ao medo, acarretando também a mudança de vida que pode ser arrebatada pelo tempo.

Com tal direcionamento, faremos uma leitura teórico-crítica dos contos de João Guimarães Rosa, destacando lugares, fronteiras e travessias expressas em seu discurso romanesco.

1.3 O ESPAÇO NA FICÇÃO DE JOÃO GUIMARÃES ROSA

Eneida Maria de Souza, no prefácio do livro de Marli Fantini (2003, p. 19), destaca que “[...] um dos notáveis aproveitamentos que os saberes contemporâneos retiram da obra rosiana se pautam pela dimensão espacial, formadora de seu universo fabular”.

Na ficção de Guimarães Rosa, o foco espacial é o sertão, configurado como: “Zona pouco povoada do interior do país, em especial do interior da parte norte-ocidental, mais seca do que a caatinga” (FERREIRA, 2001, p. 633). Todavia, a acepção de sertão, na perspectiva apresentada na obra do autor, é simbólica e metafórica, pois do ponto de vista de Riobaldo, no romance **Grande sertão:**

veredas, “[...] o sertão é sem lugar” (ROSA, 1958, p. 370); “Sertão é o sozinho [...] Sertão: é dentro da gente” (ROSA, 1958, p. 325).

Ao apresentar o sertão de Rosa, Benedito Nunes (2009, p. 167, grifos nossos) destaca: “É o espaço que se abre em viagem, e que a viagem converte em mundo. **Sem limites fixos, lugar que abrange todos os lugares**, o *sertão* congrega o perto e o longe, o que a vista alcança e o que só a imaginação pode ver”.

Sob esse prisma, Walnice Nogueira Galvão (2002, p. 344-345) enfatiza que “[...] toda a obra de Guimarães Rosa começa e acaba no sertão. Para sempre identificado ao sertão, esse é seu universo, seu horizonte, seu ponto de partida e de chegada”. O sertão a que a autora se refere, geograficamente, é o sertão de Minas Gerais, terra natal do autor, cenário de sua prosa de ficção; “os campos gerais”, metáfora que denota um sertão marcado pela água em abundância, pastagens para o gado, uma fauna e flora destacada por sua diversidade natural e uma variedade de riachos. Para além de tudo isso, um sertão mítico, bem diferente do sertão nordestino representado em alguns discursos romanescos pelos antecessores de Rosa dos anos 30, como **Os sertões** (1902), de Euclides da Cunha, **Vidas secas** (1938), de Graciliano Ramos, ou ainda em **O quinze** (1930), de Raquel de Queiroz, e **Fogo morto** (1943), de José Lins do Rego. Romances esses que compõem a chamada geração de 30, e que viram a realidade brasileira a partir da conexão entre o homem e a sociedade, com temáticas voltadas para o Nordeste, como a pobreza, o sertão e o ciclo açucareiro.

Candido (2000, p. 208), em **A nova narrativa**, apresenta o “super-regionalismo” através de descrições da ficção de Rosa, por promover a síntese “[...] final das obsessões constitutivas da nossa ficção, até ali dissociadas: a sede do particular como justificativa e como identificação; o desejo do geral como aspiração ao mundo dos valores inteligíveis à comunidade dos homens”. Desse modo, diferentemente da geração de 30, essa terceira vertente do regionalismo⁴ parte para a busca da universalidade, por ultrapassar o local e apresentar a região não na perspectiva particular, mas universal. Essa busca dá-se, sobretudo com o homem, a

⁴ Candido, em a **Formação da literatura brasileira** (2000), trata do regionalismo através de dois grandes momentos demarcadores da nacionalidade: o primeiro denominado pela “consciência de país novo”; o segundo momento conhecido como “consciência do subdesenvolvimento”; e o terceiro e último chamado de “super-regionalismo”.

partir da necessidade de apresentar o que esse tem de mais universal, permitindo uma literatura que ultrapassa o social.

Nesse sentido, a espacialidade sertaneja representativa da fauna e da flora mineira, numa visão encantatória de um mundo habitado por pássaros, animais, variedade de plantas, presença dos rios, e inúmeros outros aspectos, reiteram o poder e o valor da natureza no desenho mítico do universo ficcional rosiano. O que é mais engenhoso e poético é a sutileza de Rosa que, em meio às descrições paisagísticas do espaço sertanejo, insere, através dos personagens, o homem. Assim, os traços peculiares da narrativa do autor e o modo de conceber o homem e o mundo tornaram sua ficção singular no cenário das letras brasileiras.

Fantini (2003, p. 41) acrescenta que “[...] as paragens abertas dos ‘gerais’ mineiros constituem o referencial visível dos territórios ficcionais rosianos. Estes, via de regra, são formadores de veredas que estão continuamente a minar a amplitude geofísica do sertão”; é lá onde estão os jagunços, capiaus, vaqueiros, fazendeiros, ciganos, loucos, homens, mulheres e crianças. Estão também as questões antagônicas que enveredam suas histórias, como o bem e mal, amor e ódio, loucura e sanidade, Deus e o diabo, os quais correspondem à tendência rosiana e estão presentes no espaço ficcional. Todavia, se considerarmos o sertão numa perspectiva interior, observaremos que ele se refere ao macrocosmo, visto que “[...] o sertão é o mundo” (CANDIDO, 1991, p. 295).

Fantini (2003, p. 75) ainda afirma que, em Guimarães Rosa, “[...] o cenário privilegiado por sua poética é a territorialidade periférica do sertão mineiro”. O sertão de Minas, o lugar da ficção rosiana, constitui-se como território periférico, que está à margem da civilização. No entanto, além do espaço físico nas narrativas, verificado através das diversas referências à natureza geográfica, transcorrem questões maiores como o mito e o símbolo, pois o Sertão não é apenas geográfico (físico), mas metafórico, mítico e místico. Assim, o espaço mítico é compreendido como não representado, não real, situado no entrelugar, como ocorre nas narrativas rosianas, afirmado por Brito (2013, p. 68) ao declarar que Rosa escolhe “[...] o sertão mineiro como o entrelugar, onde se desenvolvem as suas estórias”.

No que concerne ao teor simbólico expresso nos lugares rosianos, são representativos também desse cenário mítico e místico as veredas metaforicamente representativas de algo intangível, uma perspectiva utópica com base em Foucault (2001). Na ficção rosiana, ao cruzar as veredas, o homem pode se perder ou se

encontrar como em um labirinto; esse aspecto é compreendido ainda como um não-lugar ou espaço utópico, tal qual ocorre em “A menina de lá”, integrante de **Primeiras estórias**, em que o “Lá” corresponde a um espaço imaginário e sem limites reais. Nesse particular, Galvão (2002, p, 346) destaca: “[...] esse é o espaço ao mesmo tempo geográfico, simbólico e mítico onde se desenrola a obra de Guimarães Rosa”. As veredas constituem campo focal na representação dos espaços delineados pelo escritor mineiro, e sua arquitetura ficcional suscita reflexões sobre o trânsito entre a natureza e a cultura, a realidade e a metáfora, o mito e a poesia.

Apesar de o Sertão se apresentar de forma expressiva na prosa de ficção de Guimarães Rosa, como grande parte de sua fortuna crítica já referencia, ele não é o único espaço que o autor representa em sua ficção, visto que a cidade também aparece em suas narrativas, ora para situar a identidade de um espaço em relação ao outro, ora para provocar indagações/reflexões sobre o avanço da sociedade e da modernidade. Para efeito de exemplificação, podemos lembrar do conto “Pàramo”, de **Estas estórias**, o qual conta a história de um estrangeiro que chega a uma pequena cidade situada no alto de montanhas e vai travar um embate entre a vida e a morte, a partir do conflito interior que vive; em **Primeiras estórias**, o conto “As margens da alegria” trata de uma visão reflexiva sobre a natureza da cidade em relação aos demais espaços; a respeito de “Os Cimos”, também integrante de **Primeiras estórias**, versa a história de um menino que viaja para uma cidade em processo de construção. Por tudo isso, compreendemos que, assim como o Sertão, o espaço urbano também agrega um valor significativo na ficção rosiana ao suscitar reflexões sobre questões relativas à vida na cidade e também sobre os perigos da rua, cenário das andanças e itinerância de seus personagens.

No que concerne às temáticas rosianas que focalizam instâncias espaciais, as noções de travessia e sertão, já referidas, são fundamentais para uma reflexão das geografias expressas na prosa de Rosa, pois, concordando com Campos (1991, p. 345), “[a]mbos se configuram, por vezes, pela simples enunciação da palavra”.

Travessia é um signo fundamental para a compreensão da prosa de Guimarães Rosa, de acordo com o narrador de seu romance célebre: “Travessia perigosa mas é a da vida. Sertão que se alteia e se abaixa” (**Grande sertão: veredas**, p. 510). A temática da travessia ocupa espaço privilegiado na obra de Rosa, principalmente no romance **Grande sertão: veredas**, que, segundo Walnice

Nogueira Galvão (2002, p. 344), é “[...] a verdadeira saga do sertão”. A travessia que o personagem Riobaldo realiza em todo o romance é mítica e simbólica, pois é comparada a uma viagem em torno de si mesmo, numa busca incansável dos mistérios do mundo, do homem e do eu. Sumariamente, as viagens do personagem poderiam reduzir-se em dois momentos: quando o personagem percorre o sertão; e quando ele revive-o no fio da memória. Desse modo, a travessia é essencialmente um espaço percorrido pelo sujeito, através de uma viagem, expedição, andança. Assim como na obra de ficção de Rosa, esse vocábulo ganha uma denotação metafórica quando esse percurso é percorrido não fisicamente, mas psicologicamente, interiormente a partir de uma motivação otimista ou pessimista de um período vivido; “[...] a travessia não só metaforiza o processo de transformação de realidades ontológicas em categorias permeáveis e sujeitas à infinita transformação, bem como o processo de tomada de consciência do narrador-protagonista” (FANTINI, 2003, p. 153).

Cabe acrescentar ainda que, dentre os mais variados temas explorados por Rosa, a travessia é um tema que se revela como uma constante nessa representação espacial, e está intimamente presente na ficção do autor. Nessa perspectiva, são marcas recorrentes na obra de Rosa as figurações de seres emblemáticos da travessia, que habitam fronteiras de distintos espaços culturais, a exemplo, Riobaldo de **Grande sertão: veredas**; a personagem Jeremoavo, de “Barra da Vaca”, em **Tutaméia**; bem como a travessia (real e metafórica) em “A hora e a vez de Augusto Matraga”, em **Sagarana**; e ainda, a travessia do vaqueiro Doriano no conto “Sota e barla”, em **Tutaméia**.

A viagem é um tema de grande relevância na literatura ocidental, com a errância e o nomadismo, a exemplo, da expulsão de Adão e Eva do paraíso, o castigo de Caim, dentre outros. Essa temática percorre a literatura de maneira recorrente e, por isso, possui muitos exemplos célebres da literatura que legitimam esse percurso, apresentadas, ainda que resumidamente, nas andanças protagonizadas por Ulisses, D. Quixote e Riobaldo, por exemplo.

No âmbito desse enfoque, Benedito Nunes (2009, p. 168) mostra: “Ora encaminhando, ora desencaminhando, as veredas, divergentes em seu curso, convergem todas no movimento da viagem redonda, que as unifica e lhes dá sentido”. Essas viagens não são lineares, planas, e muitas delas são empregadas

no sentido metafórico e metaficcional; nos encaminhando e nos desencaminhando, para levar ao sucesso ou perdição.

Frente a isso, as viagens vividas pelo itinerante Riobaldo no sertão geográfico e metafórico são como se tivessem um único propósito: levá-lo a uma última viagem em seu íntimo; “[...] em Guimarães Rosa a passagem da região para o destino humano, tomado em sentido mais geral possível, é imediata” (SCHWARZ, 1991, p. 389). Assim, ela assemelha-se a uma penitência particular, enveredada no labirinto existencial e faz a travessia de Riobaldo assemelhar-se às tantas travadas pelo homem todos os dias, no mundo inteiro.

Em **Sagarana**, de João Guimarães Rosa, podemos verificar que a temática da viagem surge na obra: os personagens, por exemplo, costumeiramente aparecem fazendo uma viagem de ida e volta não necessariamente pelos espaços onde se dão as ações das narrativas, mas, inclusive, uma viagem dentro de si, que proporciona os avanços e recuos estabelecidos de suas personalidades (cf. PACHECO, 2001). Nesse sentido, percebe-se, na obra, o espaço sertanejo se abrindo em viagens, em que a territorialidade é mitificada através daquilo que se pode ou não ver; nesse caso, quando se refere às histórias dos sertanejos, como verificamos em “A hora e vez de Augusto Matraga”, ao apresentar um burrinho que realiza a viagem levando Matraga ao encontro do seu destino.

Rosa opta pela territorialidade do Sertão, de modo que esse espaço determina o comportamento, as ações e a caracterização das personagens. Enquanto território de oposição ao espaço urbano, no sertão impera um *modus operandi* diferente dos da cidade, e que contribui para o desenrolar do enredo das narrativas: i) a travessia como encontro de uma completude; ii) a honra a ser defendida a qualquer preço ou circunstância, principalmente, por questões de traição; iii) uma terra sem lei, já que o Estado não conseguia, à época, chegar a essa territorialidade e suprir a necessidade de segurança (dentre outras), restando aos coronéis e/ou grandes proprietários de terra promover através de bandos de capangas/jagunços essa lei; etc. Esses pontos podem ser verificados, especialmente, nas narrativas: “Duelo”; “A volta do marido pródigo”; e “A hora e vez de Augusto Matraga”. A partir disso, percebemos que a obra rosiana ultrapassa o plano do local por apresentar um sertão universal, cheio de implicações que vão além do aspecto regional, esse que se compõe por meio de um binarismo dialetizando entre sertão vs. cidade, barbárie vs. civilização, estando metaforizado

nas obras já que ao percorrê-lo, o homem percorre a si mesmo. Assim, verificamos que a temática da travessia perpassa a ficção rosiana

Guimarães Rosa enaltece em suas obras um conteúdo universal para além da espacialidade e da temporalidade, investindo no mistério da condição humana. Por tudo isso, pode-se depreender que os espaços rosianos, embora com a marca regional, vão além das fronteiras do sertão geográfico, visto que, apesar de sua prosa se desenvolver no interior de Minas, seu Sertão torna-se universal por tratar de questões do homem na sua universalidade, como sujeito humano. Por esse ângulo, no capítulo que segue, trataremos da representação do espaço nos dois contos de Guimarães Rosa (“A terceira margem do rio” e “Lá, nas campinas”), analisando-os a partir dos termos correlatos do espaço, sendo eles: a viagem, a travessia, a metáforas da margem, do não-lugar e do entrelugar.

CAPÍTULO II: POR UMA POÉTICA DO ESPAÇO EM QUATRO CONTOS DE JOÃO GUIMARÃES ROSA

Digo: o real não está na saída nem na chegada: ele se dispõe para a gente é no meio da travessia.

Guimarães Rosa

Neste capítulo, dividido em três partes, o propósito é apresentar a leitura crítica dos quatro contos eleitos como objeto de nossa investigação, sendo que dois deles – “A terceira margem do rio” e “Nenhum, Nenhuma” – integram a obra **Primeiras estórias** (1962) e os demais – “Lá, nas campinas” e “Faraó e a água do rio” – pertencem à obra **Tutaméia: terceiras estórias** (1967). A leitura pretendida busca destacar figurações do espaço na ficção de João Guimarães Rosa à luz dos conceitos de Foucault (2001) e de Bachelard (2008). Trata-se de uma abordagem crítico-comparativa de duas obras, sendo duas narrativas de cada uma das coletâneas eleitas como universo de nossa investigação.

Na abordagem analítica das narrativas, partimos da hipótese de que na configuração do espaço ficcional rosiano as metáforas da margem, do não-lugar e do entrelugar são indiciadoras do teor poético e mítico expresso no desenho espacial, o que nos faz lembrar a conceituação de utopias – espaços ideais e imaginários, irreal e simbólico – e atopias – espaços irrepresentáveis – de que trata Foucault (2001). No que se refere às demais geografias observadas nos contos, convém ressaltar a simbologia contida nos espaços da casa e do ninho, elementos que sugerem, evocam e antecipam traços das histórias narradas; nessa perspectiva, consideramos oportuna a ótica bachelardiana sobre tais espaços. Acrescente-se a isso outras determinantes da arquitetura ficcional de Rosa que assinala a dicotomia do espaço fechado e do espaço aberto, a partir da estruturação da casa e da rua. Para tal direcionamento, a visão de Roberto DaMatta sobre a questão será significativa para a compreensão dessa toponálise, para empregar um termo usado por Bachelard (2008).

No primeiro tópico, intitulado “Guimarães Rosa: ‘o homem do sertão’”, realizamos um levantamento sumário do legado deixado pelo escritor, destacando aspectos determinantes de sua ficção no cenário das letras brasileiras, sobretudo no que se refere à representação do espaço. No segundo tópico, “Em torno das primeiras e terceiras estórias”, apresentamos uma visão geral dos traços peculiares

expressos nas duas obras, dando destaque para alguns aspectos, dentre os quais o contexto, a concepção da crítica sobre a estrutura das narrativas e a marca rosiana que se observa nessas duas coletâneas. No terceiro tópico, “Margens, limites, fronteiras: metáforas do não-lugar e do entrelugar”, introduzimos, brevemente, os termos correlatos do espaço e, seguidamente, mostramos as análises dos contos: “A terceira margem do rio” e “Lá, nas campinas”. Por fim, no último tópico, “Sob o signo das raízes: a casa como espaço da territorialização”, expomos o espaço da casa embasados nas considerações de Bachelard, e em seguida, trazemos as análises dos contos: “Nenhum, nenhuma” e “Faraó e a água do rio”.

2.1 JOÃO GUIMARÃES ROSA: “O HOMEM DO SERTÃO”

Guimarães Rosa (1908 – 1967) nasceu em Cordisburgo (MG), e desde cedo demonstrou encantamento com a linguagem, o que determinou a vivência com 14 línguas. Como médico ele teve contato com as mazelas humanas e como diplomata teve o contato com outros mundos, culturas e idiomas. Era um sujeito urbano, que se deslocava para o interior e vivenciava a experiência com o homem simples. É este cenário – o do sertão – que o escritor elegeu como espaço privilegiado de sua obra. Em suas viagens pelo sertão mineiro, acompanhado de vaqueiros da região, seu espírito investigativo o instigava a anotar o que via e ouvia de seus companheiros de viagem; assim, recolhia as falas do povo e suas histórias. Além das narrativas de vaqueiros coletadas em suas andanças pelo sertão, outro fator que contribuiu para despertar o interesse do escritor pelas tradições e tramas locais pode ter sido o fato de seu pai ter sido um exímio contador de histórias. Esse interesse pela tradição e pelas narrativas orais ouvidas e vividas pelo autor do **Grande Sertão: veredas** parece ter sido aproveitado na composição de seus narradores, pois, em sua obra, o modo peculiar de narrar revela esse traço característico; seus narradores são mestres no ato de contar histórias.

É oportuno acentuar o fascínio e a facilidade que sempre exerceu com a língua; desde a infância, aprendendo outros idiomas, e na vida adulta, exercendo a diplomacia e tornando-se poliglota. Assim, o conhecimento de muitos “[...] idiomas, o trânsito por inúmeras culturas, a diversidade de focos assegurada pelo olhar

multifacetado do escritor – sertanejo, médico, intelectual, diplomata – são [...] fatores decisivos na constituição de sua poética de fronteiras” (FANTINI, 2003, p. 29).

No que concerne ao regionalismo, a narrativa de Rosa não se limita a reproduzir aspectos e descrições do espaço sertanejo, por conta disso ultrapassa o regional⁵ devido a “[...] incorporação em valores universais de humanidade e tensão criadora” (CANDIDO, 2000, p. 190). A ficção do autor (re)apresentou o regionalismo sobre outro viés, encaminhando para as tendências universais por superar o local, produzir uma literatura densa, representar o homem em uma perspectiva humanizadora e, como destaca Candido (2000), conter o pitoresco. Mediante isso, Francis Utéza destaca (2009, p. 207, grifos do autor):

Em 1956, quando publica *Grande sertão: veredas*, João Guimarães Rosa já é conhecido como contador de estórias através de *Sagarana* (1946), que, na época podia passar por ilustração de uma literatura regionalista. Mas com *GVS*, uma revisão definitiva se impõe: aqui o regionalismo funciona apenas como engodo ocultando o *valor metafísico-religioso* devidamente semicamuflado sob os buritis e o capim do realismo superficial.

Diante disso, sua prosa de ficção não se prende ao regionalismo pitoresco, uma vez que representa não apenas o espaço sertanejo, mas também referencia a dimensão universal e alcança o âmbito transcendental: “Sertão – se diz – o senhor querendo procurar nunca não encontra. De repente, por si, quando a gente não espera, o sertão aparece” (ROSA, 1958, p. 356). Nesse sentido, constitui uma literatura atemporal, que faz de Rosa uma referência, quando se trata do regionalismo brasileiro ou como escritor da geração de 45, aos nossos dias.

O cenário de Rosa é sobretudo Minas Gerais, pois o discurso mimético do escritor mineiro focaliza a riqueza da fauna e da flora desse lugar. É importante enfatizar a preocupação demonstrada em sua obra com a representação da linguagem que, dado o valor e a cor local, ganhou a dimensão de protagonista na obra. Em Rosa, a linguagem do homem do sertão é ponto de partida e ponto de

⁵ “A obra de Guimarães Rosa representa a feliz superação do regionalismo entre nós, pois o escritor, mesmo mantendo-se fiel ao Brasil profundo do interior, ultrapassa os regionalismos tradicionais ao debruçar-se sobre os problemas de linguagem e de construção textual, atingindo um patamar que alguns críticos têm chamado de *super-regionalismo* (Antonio Candido), *regionalismo cósmico* (Davi Arrigucci Jr.), *regionalismo místico* (Benedito Nunes) ou *hiper-regionalismo*” (PIRES, 2005, p. 62).

chegada para compor os dramas humanos, as histórias de vida e o cotidiano dos lugares.

Candido argumenta que a província rosiana “[...] no caso Minas é menos uma região do Brasil do que uma região da arte, com detalhes e locuções e vocabulário e geografia cosidos de maneira por vezes irreal, tamanha é a concentração com que trabalha o autor” (1991, p. 244). Desse modo, na ficção rosiana o espaço mineiro compõe-se de um rico e próspero lugar – pela fartura, o verde e a abundância do sertão em oposição a outros do Brasil. O cenário para suas narrativas ora é representado com teor metafórico⁶, místico e transcendente, o que resulta num vasto repertório de personagens – jagunços, vaqueiros, viajantes, “[...] cegos e seus guias, capangas, bandidos, mendigos, ciganos, prostitutas” (RÓNAI, 1991, p. 531 – 532) –, que ocupam territórios variados ou por eles experimentam a saga de um Ulisses do sertão, como andarilhos pelas estradas da vida. Neste universo marcado por uma diversidade e variedade de figuras, inseridas no universo “dos gerais” temáticas universais como o amor, a traição, a política, a morte, dentre outras, são o pano de fundo dos dramas humanos.

Desse modo, ao mesmo tempo em que a ficção de Rosa prestigia a representação de sujeitos que vagueiam pelas veredas do sertão, na condição de jagunços que não se fixam em nenhuma morada, perfis como o de Riobaldo, de **Grande sertão: veredas**, e do personagem Drijimiro, de “Lá, nas campinas”, para ficarmos apenas com dois exemplos, o autor também valoriza personagens presos às suas raízes como o onceiro de “Meu tio, o lauretê”; a família do barqueiro em “A terceira margem do rio”.

De um modo geral, a genialidade de Rosa é demonstrada em suas histórias e em seu modo peculiar de narrar, sobretudo numa prosa poética que transita do popular para o erudito, do particular para o universal, do imaginário para a realidade, do mito para a poesia. Daí sua capacidade de tornar sua literatura atemporal, utilizando-se de uma técnica e engenhosidade que o coloca num lugar privilegiado em relação a muitos escritores brasileiros. Um traço que merece ser lembrado é o modo como o escritor faz uso da linguagem, das histórias e do homem do sertão

⁶ O sertão de Rosa apresenta certos contornos da metáfora na composição da condição do homem do sertão enquanto sujeito, mas enquanto geografia apresenta também uma perspectiva bem conotativa, com nomes reais, em que muitas das referências geográficas podem ser localizadas no mapa da região.

para compor seus cenários ficcionais. De tudo isso, chama-nos a atenção à simbologia expressa em suas geografias, como ele desenha os espaços em sua ficção, e, principalmente, valoriza conflitos humanos, como: o medo, o amor, a dor, a dúvida, entre tantos outros; questões que são ponto focais na composição de suas histórias.

2.2 EM TORNO DAS PRIMEIRAS E TERCEIRAS ESTÓRIAS

No tocante às duas obras de Guimarães Rosa, **Primeiras estórias** (1962) e **Tutaméia: terceiras estórias** (1967), verificamos que a territorialidade do sertão se destaca de modo que o espaço determina o comportamento, as ações e a caracterização dos personagens, uma vez que em sua poética o sertão é ponto de partida e de chegada para a composição de seu discurso romanesco.

A obra **Primeiras estórias** é constituída por vinte e um contos, que tratam de temas variados. Narrativas que chamam a atenção do leitor pela inovação da linguagem e por comportar nos dramas dos seres ficcionais realidades marcadas pelo místico, o fabuloso, o sonho e as lembranças. Em sua estreia, o livro causou surpresa e estranheza pelo título, considerando que essa não era a primeira publicação do autor para receber a denominação de primeiras estórias. Assim, o termo **primeiras**, supostamente, refere-se à primeira obra composta por pequenas narrativas, já o termo **estórias**, segundo Rosa (2006, p. 79), denotava algo mais próximo à ficção:

Primeiras estórias é, ou pretende ser, um manual da metafísica e uma série de poemas modernos. Quase cada palavra, nele assume pluralidade de direções e sentidos, tem uma dinâmica espiritual, filosófica, disfarçada. Tem de ser tomado de um ângulo poético, anti-racionalista e anti-realista [...] É um livro contra a lógica comum, e tudo nele parte disso. Só se apóia na lógica para transcendê-la, para destruí-la.

A obra versa sobre problemáticas variadas, como as inquietações humanas, os mistérios, silêncios reflexivos e sofrimentos humanos. Verifica-se aí uma interface entre literatura e sociedade, denotando um viés ideológico que marca o período histórico em que essas narrativas foram lançadas, as quais “[...] todas convergem

para a problemática central: a falta de lógica da existência, ou a angústia provocada pela insegurança da vida humana” (RAMOS, 1991, p. 519). Assim, comungando medos e aflições a quietude dos personagens poderia aludir às muitas vozes silenciadas.

Primeiras estórias trata de uma gama de narrativas, que referenciam por um lado o sertão mineiro, aludindo ao mito, à metáfora e, por outro lado, histórias que enaltecem a travessia, localizadas em fronteiras de diferentes espaços, como o estrangeiro do conto “O cavalo que bebia cerveja”. Além disso, dispõe de enredos marcados pelo viés insólito e a polaridade letrado/iletrado, como em “O moço muito branco” e “Famigerado”, respectivamente.

No que concerne aos personagens, são “[...] entregues a uma ideia fixa, obnubilados por uma paixão, intocados pela civilização, guiados pelo instinto, inadaptados ou ainda não integrados na sociedade ou rejeitados por ela, pouco se lhes dá do real e da ordem” (RÓNAI, 2005, p. 23). Apesar de ser composta por sujeitos que estão à margem, como, por exemplo: jagunços, loucos, crianças com dons sobrenaturais e dotados de simplicidade, as histórias tornam-se ainda mais surpreendentes, pois as vivências dos seres ficcionais comungam com as questões universais que angustiam o homem:

Muitas das personagens das *Primeiras estórias* acham-se privadas da saúde, de recursos materiais, de posição social e até mesmo do pleno uso da razão. Pelos esquemas de uma lógica social moderna, estritamente capitalista, só lhes resta esperar a miséria, a abjeção, o abandono, a morte. O narrador, cujo olho perspicaz nada perde, não poupa detalhes sobre o seu estado de carência extrema. Apesar disso, os contos não correm sobre os trilhos de uma história de necessidades, mas relatam como, através de processo de suplência afetiva e simbólica, essas mesmas criaturas conhecerão a passagem para o reino da liberdade (BOSI, 2003, p. 36-37).

Como bem nos mostra Bosi (2003), a ficção rosiana valoriza conflitos humanos a partir das temáticas, dos personagens e das questões que são pontos focais na composição de sua poética. Essa coletânea concebe um cenário predominantemente rural através das descrições paisagísticas, todavia, apresentam-se ainda os vilarejos e a cidade, uma espécie de oposição cidade/campo, como verificamos em “As margens da alegria” e “Os cimos”; e ainda a caracterização de

casas em “Nenhum, nenhuma” e “Nada e a nossa condição”. Nos contos integrantes de **Primeiras estórias**, as localizações nem sempre são precisas:

A maioria dos contos desenrola-se numa região não especificada, mas identificável como a das obras anteriores do autor: o mundo da sua infância e da sua mocidade. Menos onipresente do que naquelas, onde chega a desempenhar papel de protagonista, o cenário é esboçado com poucos toques, mas de extrema precisão. *Sunt nomina rebus*, bichos e plantas têm nome e atributos seguros; costumes e hábitos, misteres e fainas revivem na sua autenticidade minuciosa. As cenas enquadram-se na moldura de altos morros e vastos horizontes, amplos rios margeados de brejos, campos extensos de muito pastoreio e escassa lavoura, fazendas enormes [...] (RÓNAI, 2005, p. 24).

Assim, “[t]rata-se de vinte e um contos, bastante diferentes quanto à técnica narrativa, ambientes e personagens” (RAMOS, 1991, p. 514), em que cada história tem a sua unidade temática direcionada a uma ambientação que oscila entre o rural e o urbano, como nos contos: “Substância” e “Sequência”; “O espelho” e “Darandina”, respectivamente. Ainda temos personagens que vivem conflitos universais em torno da subjetividade e da existência humana, o que é o caso do texto “A terceira margem do rio”, por exemplo. Assim sendo, essa obra vem romper paradigmas quanto à ficção regionalista da época, desde a linguagem e à técnica narrativa.

O livro **Tutaméia: terceiras estórias**, por sua vez, é constituído de quarenta contos, os quais são organizados em ordem alfabética, apesar de três romperem com a sequência: “João Porém, o criador de perus”, “Grande Gedeão” e “Reminiscção”, cujas iniciais (J.G.R.) indicam uma suposta menção ao autor mineiro. A obra é composta por narrativas curtas, formadas de três ou quatro páginas, desenvolvidas em torno de uma unidade temática e com número reduzido de personagens. Compõe-se de quatro prefácios, “Aletria e hermenêutica”, “Hipotrécico”, “Nós, os temulentos” e “Sôbre a escova e a dúvida”, fragmentos que se misturam com as estórias e rompem com a natureza do gênero prefácio. A estrutura desses textos apresenta certa aproximação com as estórias – estórias entre estórias – quando deveriam, pela natureza do discurso, constituir-se com a finalidade de compor “[...] uma profissão de fé e uma arte poética em que o escritor, através de rodeios, voltas e perífrases, por meio de alegorias e parábolas, analisa o seu

gênero, o seu instrumento de expressão, a natureza da sua inspiração [...]” (RÓNAI, 1991, p. 529).

Os prefácios de **Tutaméia** causam certa estranheza ao leitor, visto que foram inicialmente escritos para o jornal *Pulso*, assim como os demais contos da obra. A sua estrutura é curiosa, pois além de iniciar e encerrar o livro com epígrafes e hipógrafes de Schopenhauer, ela também contém um índice de leitura e outro de releitura. No que concerne ao título, o termo suscita algumas reflexões: “tutaméia vocábulo mágico tipicamente rosiano, confirmando a asserção de que o ficcionista pôs no livro muito, senão tudo, de si” (RÓNAI, 1991, p. 528).

Apesar dos questionamentos pela variedade de acepções que o título “terceiras estórias” pode denotar, sugestivamente aludida por segundas, considera-se que a obra segue a publicação de *Primeiras estórias*. A lógica seria “segundas” histórias, mas o escritor parece brincar com seu público ao mesmo tempo em que provoca uma celeuma entre críticos e leitores curiosos. Teles (2009, p. 115) destaca que “[...] entre as **Primeiras estórias** e **Tutaméia** (*Terceiras Estórias*), há o entrelugar, o espaço das “Segundas Estórias” não ditas no título de um livro mas facilmente perceptíveis na hermenêutica da leitura”. Rosa inquietou a crítica por assinalar o mistério ao romper à linearidade de suas histórias, lançando as “terceiras” (composta por quarenta contos curtos, intercalada por prefácios que mais parecem estórias), sem as “segundas”. Sobre as “Segundas Estórias”, elas “[...] em forma de prefácio finalizam, com *Tutaméia*, a visão teórica de Rosa: de um lado os minicontos [...]; do outro, os fragmentos de sua teoria da narrativa, ambos os lados amadurecidos e calados ao longo de toda a sua produção literária” (TELES, 2009, p. 115).

Nesse sentido, **Tutaméia** agrega uma diversidade de personagens, somada ao mistério que perpassa as narrativas, contemplando paisagens, cenários e ações nesse universo fabular. Na visão de Paulo Rónai (1991, p. 531-532),

[a] unidade dessas quarenta narrativas está na homogeneidade do cenário, das personagens e do estilo. Todas elas se desenrolam diante dos bastidores das grandes obras anteriores: as estradas, os descampados, as matas, os lugarejos perdidos de Minas, cuja imagem se gravara na memória do escritor com relevo extraordinário. Cenários ermos e rústicos, intocados pelo progresso, onde a vida prossegue nos trilhos escavados por uma rotina secular, onde os sentimentos, as reações e as crenças são os de outros tempos. Só por exceção aparece neles alguma pessoa ligada ao século XX, à

civilização urbana e mecanizada; em seus caminhos sem fim, topamos com vaqueiros, criadores de cavalos, caçadores, pescadores, barqueiros, pedreiros, cegos e seus guias, capangas, bandidos, mendigos, ciganos, prostitutas, um mundo arcaico onde hierarquia culmina nas figuras do fazendeiro, do delegado e do padre. A esse mundo de sua infância o narrador mantém-se fiel ainda desta vez; suas andanças pelas capitais da civilização, seus mergulhos nas fontes da cultura aqui tampouco lhe fornecem temas ou motivos, o muito que vira e aprendera pela vida afora serviu-lhe apenas para aguçar a sua compreensão daquele universo primitivo, para capturar e transmitir-lhe a mensagem com mais perfeição.

As narrativas de **Tutaméia** dialogam entre si por se constituírem em um cenário predominantemente primitivo, composto de elementos típicos do sertão mineiro e personagens de ofícios semelhantes, que vivem em um espaço cuja hierarquia é representada pela fé, pela lei e pela posse de terras. O espaço urbano também é concebido na obra com alguns traços da civilização, e no mais, ela alcança lugares não especificados, mas inferidos como espaços rurais pela fauna/flora, a presença de fazendas e vilas, além de retomar cultura e crenças de outras gerações, sobrevivendo pelo distanciamento do progresso das cidades:

O enredo esgarça-se consideravelmente nesse livro, como anteriormente talvez só em “Cara-de-bronze”, de **Corpo de baile**. A instilação da atmosfera e a construção enigmática tendem a ser mais fortes que a trama, que se baseia em iluminações e adivinhações. Por isso, por serem pouco mais que parábolas, é bom assinalar que é nesse livro que a multiplicação dos enredos aparece com maior pujança, justamente onde eles quase desaparecem (GALVÃO, 2006, p. 171).

Tutaméia: terceiras estórias é uma obra que demonstra características peculiares à tendência rosiana, a saber: a presença dos neologismos, da marca da subjetividade, da epopeia cigana (cf. RONÁI, 1991), do modo de narrar, inclusive o humor inserido desde os prefácios. Verificamos ainda na composição dos seres ficcionais um espírito de busca; personagens em busca do autoconhecimento, demonstrando um desejo de encontro consigo mesmo.

As lições que cada conto sugere após o cumprimento de cada destino – retoma a ideia da viagem e da saga de forasteiro pelo sertão – dos personagens é característico da obra. Esses aspectos se configuram na travessia de figuras, como o vaqueiro Doriano, no conto “Sota e barla”, e ainda em personagens que idealizam o “lá”: Drijimiro, exemplo de “Lá, nas campinas” e Lioliandro, do conto “Ripuária”.

Com efeito, verifica-se que esse livro se caracteriza como uma espécie de “anedota de abstração”⁷, tal qual um livro de histórias curtas, que “[...] passa a ser aquele ponto ótimo do qual é possível também reler o conjunto da obra rosiana” (NOVIS, 1989, p. 16). Em síntese, a coletânea é um exemplo singular da prosa poética de Guimarães Rosa, pois seus procedimentos formais e estilísticos revelam a dimensão da literatura do autor mineiro, e sua criação poética não se estagna na primeira, tampouco na segunda, mas na terceira dimensão, fronteira, natureza.

2.3 MARGENS, LIMITES, FRONTEIRAS: METÁFORAS DO NÃO-LUGAR E DO ENTRELUGAR

Será a realidade o reverso do tecido, reverso da metáfora – aquilo que está do outro lado da linguagem? Talvez a realidade também seja uma metáfora.

Octavio Paz

Os espaços na ficção de Guimarães Rosa desenvolvem uma dimensão mítica de fronteiras, margens, entrelugares, não-lugares, pois unem valores que se universalizam como referências sobre o sujeito humano.

No que concerne à margem, configura a noção de delimitação e sua interpretação, a qual “[...] comporta o sentido de ser a linha do que se reflete na água e também, ao mesmo tempo, do próprio reflexo; do concreto e do abstrato; do estar dentro e fora; da partida e da chegada; do instável e do certo” (DUARTE; SILVA, 2011, p. 3). Quanto ao plano metafórico, pode se referir a uma espacialidade utópica, irreal, como ocorre em muitas narrativas de Rosa, conforme nos mostra Rónai (1983): “Todos os rios do mundo de Guimarães Rosa têm três margens”. Dessa maneira, a terceira margem representa também os sujeitos que não habitam no âmbito da sociedade, mas que vivem à margem dela; assim são grande parte dos personagens de Guimarães Rosa, os quais vivem indefinidamente na vagação.

⁷ “A anedota, pela etimologia e para a finalidade, requer fechado ineditismo. Uma anedota é como um fósforo: riscado, deflagrada, foi-se a serventia. Mas sirva talvez ainda a outro emprego a já usada, qual mão de indução ou por exemplo instrumento de análise, nos tratos da poesia e da transcendência. Nem será sem razão que a palavra “graça” guarde os sentidos de gracejo, de dom sobrenatural, e de atrativo” (ROSA, 1976, p. 7).

A fronteira, por exemplo, possui a acepção de um lugar que estabelece o limite entre o que finda e inicia, delimitada fisicamente ou convencional/ abstratamente, podendo ser: terrestre, aérea, marítima, entre outras. Todavia, quando metaforizada, desempenha a noção de liame e concomitantemente cisão. Acrescente-se ainda, o pensamento de Fantini (2003, p. 153) sobre a questão:

[...] O recorrente impulso para a busca – de origem e sentido, de tempo e espaço, do condicionado e do indizível – impele personagens rosianas sempre para um outro lugar. Contudo, as coisas acontecem não na ida ou na volta, mas na zona fronteira, na terceira margem onde as demarcações perdem sua visibilidade e tudo entra em conexão: territórios, águas, línguas, culturas, distintas temporalidades.

Esse outro lugar, essa indistinção das demarcações e de espacialidade, associa-se aos termos entrelugar e não-lugar. Em que o entrelugar está relacionado a um espaço que se refere a limites dispersos, não estabelecido, um lugar que separa mas aproxima, enquanto o não-lugar concerne a uma espacialidade transitória, inconstante, sendo representado na imagem do transeunte, do viajante e dentre outros que circulam nos locais de passagem. Notadamente, vemos que os espaços fronteiros integram a obra do autor; a fronteira semanticamente é compreendida como extremidade de um lugar onde limita com outro. Seu conceito, segundo Lotman (1978), atende à possibilidade de o espaço no texto literário se dividir em dois subespaços impenetráveis; assim como “[...] a fronteira divide o espaço do texto, ela é conseqüentemente um obstáculo ao movimento das personagens. Geralmente apenas poucas personagens conseguem superar a barreira oferecida pela fronteira” (BORGES FILHO, 2007, p. 103). É o que verificamos nos dois contos analisados, que constituem nosso objeto de estudo: em “Lá, nas Campinas”, quando o personagem Drijimiro não encontra seu lugar ideal e passa a viver no não-lugar, na incansável busca desse espaço utópico munido nas vagas lembranças; e no que se refere ao conto “A terceira margem do rio”, a fronteira firmada na narrativa impossibilita o filho de “ultrapassar o limiar”, expressão de Bakhtin (1998, p. 354) quando se refere ao cronotopo da soleira, e alcançar o entrelugar habitado pelo pai na terceira margem. Nesse sentido: “As fronteiras que permeiam as comunidades literárias rosianas são, assim, uma zona de sombra cujos

pontos, sempre ou quase sempre em fuga, tornam indissociáveis os limites entre o fim de uma categoria e o início de outra” (FANTINI, 2003, p. 93).

Os conceitos de fronteira, limite e margem são norteadores para a compreensão do espaço na ficção de Rosa e para o entendimento da metáfora do não-lugar e do entrelugar, e dos habitantes desses espaços no desenho espacial da ficção rosiana, conforme representaremos na abordagem analítica das narrativas que seguem.

2.3.1 A terceira margem do rio: o estatuto do entrelugar

*Ninguém pode entrar duas vezes no mesmo rio,
pois quando nele se entra novamente, não se
encontra as mesmas águas, e o próprio ser já se
modificou.*

Heráclito

O conto “A terceira margem do rio”, de João Guimarães Rosa, integrante de **Primeiras estórias** (1962), é o sexto conto da obra, sendo narrado em primeira pessoa pelo filho; logo, na trama, tudo decorre a partir desse ponto de vista. O narrador, através da técnica do *flashback*, resgata o passado para tratar de um acontecimento que transformou a vida dele e da sua família; esse resgate se realiza quando o personagem atinge a fase adulta. Trata-se da história de um grupo familiar constituída por cinco personagens - o pai, a mãe e três filhos -, que vivem a derrocada da família após a decisão do pai de deixar tudo para trás numa canoa que mandou construir, conforme o narrador: “[...] nosso pai entrou na canoa e desamarrou, pelo remar” (ROSA, 2001, p. 80). A partida do pai para o meio do rio, as razões de abandonar a família e o novo modo de vida são os grandes mistérios do conto, reforçado pelo título enigmático da terceira margem.

A narrativa é enunciada no tempo presente – apesar da ação ter acontecido no passado, nos permitindo verificar dois tempos na narrativa: o tempo da narração, do ponto de vista do filho, e a ação passada, que trata da decisão do barqueiro de deixar a casa, a família e tudo que construiu – e marca cronologicamente a vida dos personagens, constatado a partir de casamento, nascimento e envelhecimento: “por todas as semanas, e meses, e os anos” (ROSA, 2001, p. 82). Possui um número

reduzido de personagens, não nomeados, referidos apenas por: nosso pai, nossa mãe, minha irmã, meu irmão, o tio nosso, entre outros; todos são identificados pelas atribuições que lhe competem, com ênfase das marcas de territorialidade a partir do uso dos possessivos.

A narrativa se constitui em torno da relação pai e filho, “no que queria, e no que não queria, só com nosso pai me achava” (ROSA, 2001, p. 82), o filho era quem fornecia a grande carga informativa sobre o pai: “Nosso pai era homem cumpridor, ordeiro, positivo, e sido assim desde mocinho, pelo que testemunharam as diversas sensatas pessoas, quando indaguei a informação” (ROSA, 2001, p. 79). A conduta do pai em abandonar o lar rompe paradigmas sociais, e na narrativa assinala ainda o rompimento da convivência familiar de forma abrupta, tanto é que era o patriarca da família, porém, transpõe o ofício para a mãe que passa a reger a casa; o pai não era nenhum detentor no mundo familiar, nem no mundo cotidiano. Assim, a mãe assume uma notória importância no ambiente familiar íntimo, pois é quem conduz o mundo doméstico; com a partida do marido, assume as responsabilidades e a posição de chefe, em que passa a administrar o lar.

No conto, o rio e suas margens são os grandes condutores da história, uma vez que são responsáveis pela maior parte do desenvolvimento da ação da narrativa, essa que trata de margens “[...] delineando um rio que recorta a narrativa em dois espaços: o da casa, do terreno às margens do rio, e o de suas águas extensas, cheias de mistério, que abrem para o exterior do conto, em sua passagem inexorável e caudalosa” (RIVERA, 2005, p. 82).

Com o egresso do pai é estabelecida uma nova margem, uma terceira margem⁸ metafórica, invisível, intocável, utópica, ou seja, o pai ocupa um espaço utópico, irreal, todavia, navegando em uma embarcação real – a canoa. O rio é o instigador de outros espaços no conto, do entrelugar, inclusive, que se caracteriza por ser um lugar interstício, referindo-se a limites dispersos que separa mas aproxima; um espaço não estabelecido. Desse modo, a partida do pai que não desembarca, nem segue viagem, permite que ele se firme em uma espacialidade “[...] não-localizável, assim como as ilhas sem lugar, de Fernando Pessoa” (TABUCCHI, 1996, p. 7).

⁸ “Suspensão e convite à passagem ou travessia, a terceira margem remete a um meio-termo insituável, de onde parte a busca do sujeito por um sentido ao mesmo tempo singular e universal, fazendo desconfiar do estreito caminho, o convencional” (CARMELLO, 2003, p. 04).

A ação do pai é como se resultasse da convicção do não pertencimento a lugar algum, daí o deslocamento para a terceira margem, estando entre o dentro e o fora, entre o perto e o longe: “[...] o pai parte e reparte a cena do conto, corta o espaço da casa em relação a um outro espaço inapreensível, destrutivo, duplicando em outro espaço – esse ‘subjetivo’” (RIVERA, 2005, p. 83). Por situar-se entre o espaço real e o espaço imaginário é como se ele deixasse de existir e existisse simultaneamente, conforme destaca o narrador: “Nosso pai não voltou. Ele *não tinha ido* a nenhuma parte. Só executava a invenção de se *permanecer* naqueles espaços do rio, de *meio a meio*, sempre dentro da canoa, para dela não saltar, nunca mais” (ROSA, 2001, p. 80, *grifos nossos*). Nesse sentido, o entrelugar permeia a espacialidade da narrativa, situando-se entre o exterior e o interior, a sanidade e loucura, realidade e imaginação.

Como o pai não regressou ao lar, as pessoas do lugar passaram a considerá-lo doido: “Nossa mãe, vergonhosa, se portou com muita cordura; por isso, todos pensaram de nosso pai a razão em que não queriam falar: doideira” (ROSA, 2001, p. 80); ele é tido como um louco pela atitude inusitada de deixar a família e partir; todavia “[...] ele não tinha ido a nenhuma parte” (ROSA, 2001, p. 80) permanecendo no espaço do rio:

A gente teve de se acostumar com aquilo. Às penas, que, com aquilo, a gente mesmo nunca se acostumou, em si, na verdade. [...] O severo que era, de não se entender, de maneira nenhuma, como ele aguentava. De dia e de noite, com sol ou aguaceiros, calor, sereno, e nas friagens terríveis de meio-do-ano, sem arrumo, só com o chapéu velho na cabeça, por todas as semanas, e meses, e os anos — sem fazer conta do se-ir do viver (ROSA, 2001, p. 82).

Ao falar da loucura, os filhos e a mãe questionavam, imaginando ser uma ação temporária: “Na nossa casa, a palavra doido não se falava, nunca mais se falou, os anos todos, não se condenava ninguém de doido. *Ninguém é doido. Ou, então, todos*” (ROSA, 2001, p. 84, *grifos nossos*). Mas no decorrer do tempo, abandonada pelo genitor, a família é ciente que daquela decisão não havia possibilidade de regresso, haja vista que, autoexílio é uma atitude considerada insana e irracional pela família e moradores do lugar. Essa atitude associa-o ao eremita, pela representação simbólica do isolamento. De acordo com Chevalier e Gheerbrant (2015, p. 560), “[...] o louco está fora dos limites da razão, fora das normas da sociedade. Segundo o Evangelho, a sabedoria dos homens é loucura aos

olhos de Deus [...] [e vice-versa]: por detrás da palavra loucura se esconde a palavra transcendência”. A temática da loucura é comum à tendência rosiana, que também aparece em **Grande Sertão: veredas**, como tentativa de escape de um conflito ou situação: “Ah, mas no centro do sertão, o que é doidera às vezes pode ser a razão mais certa e de mais juízo!” (ROSA⁹, 1958, p. 266). O modo como vivem os personagens do conto, “a terceira margem do rio”, ilhados e com casas distantes das outras, denuncia que o isolamento se dá não apenas no aspecto físico, mas possivelmente afetivo e psicológico, legitimado pelo silenciamento dos personagens e na loucura do pai.

O silêncio predominante na figurativização do patriarca é visível em toda a história, ele pouco falava, só se comunicava por meio de gestos, olhares e acenos: “Só quieto” (ROSA, 2001, p. 79); somente na hora de partir, ele rompe o emudecimento: “[...] decidiu um adeus para a gente. Nem falou outras palavras, não pegou matula e trouxa, não fez a alguma recomendação” (ROSA, 2001, p. 80). Verificamos na passagem que o barqueiro deixa a família e resolve abandonar a linguagem e mergulhar num vazio existencial, “*e nunca mais falou palavra alguma*” (ROSA, 2001, p. 82, grifos nossos). Assim, além da espacialidade, o silêncio na terceira margem acontece de forma mítica e mística.

O título do conto, “A terceira margem do rio”, sugere um mistério visto que o rio se compõe apenas de duas margens, e a incógnita é sugerida na ideia da terceira, pois não condiz ao espaço físico a ladear o rio, mas remete a uma metáfora da condição humana, de um estado da alma, de outro plano, conforme lembra Rónai (2005, p.27): “[...] todos os rios do mundo de Rosa têm três margens”. No que se refere ao termo rio que integra o título, podemos dizer que esse infere o estado de reclusão experienciado pelo pai, que se priva da convivência familiar a partir do isolamento e do silêncio, habitando o espaço do rio em sua embarcação. Neste contexto, faz-se necessário dizer que:

O núcleo familiar que compõe o conto distribui-se entre as três margens possíveis da narrativa rosiana: mãe, irmã e irmãos do lado de lá do rio, longes; o filho (personagem narrador), do lado de cá e o pai, no meio, rio adentro, na terceira margem. Temos, portanto, Lá (onde estão os que negam a escolha do pai), Cá (o narrador, conosco, os leitores, buscando o sentido da atualidade do pai no rio) e o meio, onde permanece o pai (OLIVEIRA, 2009, p. 97).

⁹ **Grande sertão: veredas**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1958.

A terceira margem seria possivelmente o refúgio e o próprio conflito existencial que o homem enfrenta na sua travessia interior. Nesse conto, sob a ótica de Fantini (2003, p.168), ao criar “[...] uma nova margem para abrigar o insondável, Guimarães Rosa produz estratégias para desierarquizar as certezas que põem marcos na nebulosa fronteira entre sanidade e loucura, a doxa e o paradoxo, a verdade e a incerteza”.

Ainda sobre o título, de um modo geral, podemos dizer que assume uma conduta norteadora, como é da natureza e função dos títulos, porém no conto de Rosa, sua natureza enigmática e metafórica nos leva a buscar o valor simbólico e místico da história narrada, bem como a indecidibilidade proposta na estrutura da narrativa que sugere a perspectiva do indefinível ou do entrelugar.

É convidativo pontuar a tendência mística do autor com a presença dos símbolos a ilustrar o conto¹⁰, sendo eles: a flecha do sagitário, o símbolo de libra duplamente apresentado, o barqueiro e o símbolo do infinito. O primeiro está relacionado à transcendência do mortal para o espiritual; o segundo refere-se ao equilíbrio e à neutralidade; o terceiro remete à condução física e espiritual; e o último está associado à imprecisão do começo e do fim. Frente a isso, os ícones expressos no conto além de significarem simbolicamente sugerem o teor místico expresso nessa narrativa.

O filho é o mantenedor do pai, ele é o responsável pela vida desse, encarregando-se de ajudá-lo, conforme podemos ver no discurso do narrador: “Eu mesmo cumpria de trazer para ele, cada dia, um tanto de comida furtada [...] mostrei o de comer, depositei num oco de pedra do branco, a salvo de bicho mexer e a seco da chuva e orvalho” (ROSA, 2001, p. 81). O filho é o mais afetado pelo acontecimento; todos sofreram, é certo, mas depois de anos, a família parte e ele permanece na casa, sem planos, sem destino, na desmotivação falida da contínua mesmice: “Sou o que não foi, o que vai ficar calado” (ROSA, 2001, p. 85). São duas vidas paralelas, a do filho que fica e a do pai que parte, o filho que permanece na casa e o pai, por sua vez, no rio, no barco, experimentando as intempéries, da noite, do frio e do relento.

A terceira margem do rio 79



Enquanto isso, o pai se encontra na terceira margem, situando-se em um espaço irreal, inatingível, um espaço utópico conforme apresenta Foucault (2001), representando a constante busca do enigma contido na outra margem, “[...] uma terceira margem, um caminho do meio, consiste nesses procedimentos de deslocamento, de nomadismo, em que o projeto identitário passa a nascer da tensão entre o apelo do enraizamento e a tentação da errância” (HANCIAU, 2005, p. 4-5). Daí verifica-se que o pai é um personagem que vive “na vagação”, em uma outra margem, como afirma a autora citada acima:

Guimarães Rosa, no antológico ‘A terceira margem do rio’ que compõe as primeiras estórias (1962, primeira edição), cria ficionalmente esse espaço intermediário. Em narrativa, que a crítica classifica entre a história e o conto, Rosa situa seu personagem ‘na vagação’, alienando-se da rotina de sua vida para estar em constante deriva. Executando ‘a invenção de [...] permanecer naqueles espaços do rio de meio a meio, numa canoa que jamais ‘pojava em nenhuma das duas beiras, nem nas ilhas e croas do rio’, não mais tocando ‘em chão nem capim’ (HANCIAU, 2005, p. 4).

É notável no conto o caráter ambíguo assumido pelo rio, esse “curso de água que se desloca [...] até desaguar no mar, num lago ou noutro rio” (FERREIRA, 2001, p. 609), que simbolicamente pode ser uma representação de vida, morte e metamorfose no conto. Observamos, ainda, na caracterização da narrativa, a simbologia da água, a qual representa a purificação, com o batismo, o mito cosmogônico (com a devastação do dilúvio bíblico, seguida de ressurgimento higienizando a terra), representa também a origem, por ser essencial aos seres vivos, e por meio da chuva, a vida ressurgue nas mais diversas formas e cores, reafirmando os campos, desabrochando o botão, representando a própria vida. Essa metáfora é reiterada com o ícone do barqueiro sobre a água, ao passo que representa a ação do pai submerso sobre o rio.

A inusitada ação do barqueiro de se situar no rio relaciona-se com o sonhador que devaneia e repousa, e corrobora com o desejo de Guimarães Rosa de penetrar o rio assim como faz o crocodilo, e poder viver nele, habitar suas profundezas:

Gostaria de ser um crocodilo vivendo no rio São Francisco. O crocodilo vem ao mundo como um *magister* da metafísica, pois para ele cada rio é um oceano, um mar de sabedoria, mesmo que chegue a ter cem anos de idade. Gostaria de ser um crocodilo, porque amo os grandes rios, pois são profundos como a alma do homem. Na

superfície são muito vivazes e claros, mas nas profundezas são tranquilos e escuros como os sofrimentos dos homens. Amo ainda mais uma coisa de nossos grandes rios: sua eternidade. Sim, rio é uma palavra mágica para conjugar eternidade (ROSA *apud* LORENZ, 1991, p. 72).

A metáfora da água é traço indissociável da história narrada, visto que se associa ao rio, a partir de elementos como a canoa, o remo e o próprio rio. Isso se apresenta no conto através da simbologia da água por meio da imagem do pai em uma canoa, como uma espécie de barqueiro que busca uma travessia, quer seja psicológica, quer seja simbólica. Essa simbologia também é verificada na narrativa com base no curso da vida, aqui metaforizado a partir da água do rio; esse processo se inicia com a construção da embarcação: “Encomendou a canoa *especial* [...] para caber justo o remador” (ROSA, 2001, p. 79, *grifos nossos*).

A canoa é um espaço no meio da imensidão do rio, que contém duas margens; todavia, será habitada pelo barqueiro que experimenta outra espacialidade na terceira margem. Assim, esse espaço é inalcançável pelo filho e pela família, que apesar de verem a canoa habitada pelo pai, não conseguem compreender a fronteira oculta do espaço margeado do rio e passam a viver nas margens dessa misteriosa vida do barqueiro.

Essa metáfora do barqueiro também faz alusão a Caronte¹¹, o barqueiro do Hades, na mitologia grega, responsável pela travessia dos mortos entre o rio desse mundo e o do mundo dos mortos. Nesse sentido, vemos que a canoa é um objeto de embarcação a qual comporta semanticamente a ideia de passagem, de condução, de travessia, assim como o rio – aqui metaforizado no curso da vida – que está sempre em movimento, seguindo uma direção, cheio de correntezas, e tem sempre a noção de encontro, visto que é de sua natureza confluir, lançar as suas águas em outros rios, ou no mar, firmando um ciclo contínuo que vem corroborar com o símbolo do infinito ilustrado no conto.

¹¹ “Caronte, filho imortal de Érebo e da Noite, ancião mal vestido que tem por função acolher os mortos, fazendo-os atravessar o rio que separa o mundo dos vivos do mundo dos mortos. Este barqueiro infernal, assumindo uma posição de dureza e inflexibilidade, não permite a nenhum vivente subir para a sua barca e realizar a menor travessia. A principal característica do Barqueiro do Hades é a avareza, dado que exige aos passageiros um óbulo, daí que se coloque sempre uma pequena moeda na boca do morto, antes de o entregar à pira. Na pintura, este tema está patente, por exemplo, num óleo de Joachim Patinir, em que o barqueiro do rio Estige transporta as almas dos mortos, conforme o mito escatológico sobre a morte. O pintor italiano Luca Giordano também tem uma tela intitulada ‘La Barca di Caronte’” (FERREIRA, 2006, p. 12).

Além da água e do barqueiro, verifica-se no conto o teor metafórico do número três: a terceira margem, os três filhos, três vezes a repetição da palavra rio – o rio-rio-rio –, dentre outros. O numeral não se insere na narrativa por acaso, assim como os personagens e os outros elementos que constituem o conto, compondo uma significação. Observamos na simbologia referida uma possível alusão ao misticismo contido em torno do numeral, além de crenças e valores que nos remetem ao próprio escritor, visto que Guimarães Rosa era um místico. Nessa perspectiva, o número três:

É um número sagrado que costuma estar simbolizando o princípio divino. Significa vida, vitalidade, força interior, completude, imaginação, criatividade, energia e a trilogias como presente, passado e futuro. O poder do três é universal e é a terceira parte do mundo como Céu, terra e água; é o homem como corpo, alma e espírito; nascimento, vida e morte; começo, meio e fim; passado, presente e futuro; as três fases da Lua. Três é o número sagrado representando a alma, como o quatro é o corpo; três é mãe, pai e filho; no folclore tem três desejos, três tentativas, três príncipes, ou princesas ou bruxas. Também significando completude. É o triângulo e a Trindade, pai, filho e espírito santo (ALVES, 2009, p. 2).

Esse número faz menção também à mitologia grega, com a história das Moiras, ou Parcas como eram conhecidas pelos romanos: as três deusas que definiam o curso da vida dos homens, desde o seu nascimento até a sua morte. O número três, assim como as metáforas expressas no conto, nos demonstra que tudo aquilo que está subentendido na narrativa tem um significado, mesmo que em algumas vezes seja por meio de símbolos que as palavras representam. Além do mistério contido na simbologia do três, também se verifica o mistério quanto ao conflito do pai com o seu eu, que busca no rio um entrelugar, e desde então passa a fazer da terceira margem sua morada; nesse espaço imaginário, abstrato e de incertezas, sobretudo, porque o pai parte, mas não se afasta, não se sabe se está vivo ou morto, em vigília ou dormindo, louco ou são. Assim, a terceira margem no conto configura-se em meio ao espaço periférico, marginalizado, de onde o pai não saía, “[...] só executava a invenção de se permanecer naqueles espaços do rio, de meio a meio” (ROSA, 2001, p. 80). Nesse sentido, o pai permanece na terceira margem, no lá:

Só fiz, que fui *lá*. Com um lenço, para o aceno ser mais. Eu estava muito no meu sentido. Esperei. Ao por fim, ele apareceu, aí e *lá*, o vulto. Estava ali, sentado à proa. Estava ali, de grito. Chamei, uma quantas vezes [...] Ele me escutou. Ficou em pé. Manejou remo n'água, proava para *cá*, concordando. E eu tremi [...] Por pavor, arrepiados os cabelos, corri, fugi, me tirei de *lá*, num procedimento desatinado. Porquanto que ele me pareceu vir: da parte do *além* (ROSA, 2001, p. 85, grifos nossos).

A partir dessa passagem, em que o narrador descreve o momento que o filho decide substituir o lugar do pai, ocupando o espaço dele na canoa, vemos que a relação do “lá” e do “cá” corresponde a uma tentativa de rompimento de uma fronteira, de uma margem invisível. A referência ao termo “cá”, por sua vez, se relaciona ao aqui, enquanto que o “lá” denota outra dimensão, o distanciamento de um espaço não real, esse que corrobora com o vocábulo “além”, o qual semanticamente indica: “Lá, acolá, ao longe. O que vem após a morte, o além-túmulo, além mundo” (FERREIRA, 2001, p. 30), e está reiterando o medo que o filho sente ao pressupor a ocupação do barco, espaço ocupado pelo pai; o medo sobretudo em relação ao desconhecido, de cruzar o mistério da terceira margem. Tudo isso impede esse transição, afastando o pai de suas origens, da família e da vida do filho para sempre.

Observa-se que mesmo a narrativa acontecendo no tempo presente – conforme indicamos no início dessa análise –, em alguns momentos voltam-se às recordações do passado, relacionando-o ao tempo cíclico, pelos constantes retornos que acontecem na história. O tempo decorrido transformou a trama, e o rumo da vida dos personagens foi, literalmente, tomado pelo tempo; nesse conto, “[...] a delimitação temporal do narrador é colocada num passado próximo, o que confere ao conto maior grau de verossimilhança: ...‘E eu tremi’... ‘E eu não podia’[...]” (ALBERGARIA, 1983, p. 523). Verifica-se um tempo eterno, em que o passar dos dias, dos anos levava também a vida submergida, pois o tempo passa, a vida muda, a velhice chega e tudo volta ao ponto de partida: o abandono do pai, por exemplo, recordação essa que voltava como um ciclo, um regresso dos momentos – repetidamente revivido por um fio da memória do personagem – como a correnteza de um rio.

O pai é o causador da transformação que acarretou a mudança de vida da família, e do rumo da história, afinal é a ação dele que conduz o desenrolar dos fatos. Desse modo, o tempo começa realmente a passar e também pesar no

cotidiano de todos, ocasionando transformações cada vez maiores na vida dos personagens. No modo de configuração da narrativa, é peculiar o desenrolar da trama tal como no cronotopo da soleira, “[...] é o cronotopo da *crise* e da *mudança* de vida” (BAKHTIN, 1998, p. 354), conforme se verifica no discurso do narrador: “Minha irmã se mudou, com o marido, para longe daqui. Meu irmão resolveu e se foi, para uma cidade [...] Nossa mãe terminou indo também, de uma vez, residir com minha irmã, ela estava *envelhecida*” (ROSA, 2001, p. 83, *grifos nossos*). A passagem do tempo mostra o envelhecimento de toda a família, aspecto referido textualmente pelo narrador: “E apontavam já em mim uns *primeiros cabelos brancos*” (ROSA, 2001, p. 84, *grifos nossos*). Na construção da história, o leitor acompanha a lealdade da marcação temporal: “Os tempos mudavam, no devagar depressa dos tempos” (ROSA, 2001, p. 83). Sobre tal questão, Albergaria (1991, p. 524) afirma:

A delimitação espacial onde se desenrola a ação: o rio se nos afigura cena trágica, local de confluências temporais e palco de um processo desagregatório onde as personagens se aniquilam face à inexorabilidade de sua condição de seres solidificados num *aqui* e *agora* desvinculado de qualquer possibilidade de mudança.

Observa-se o passar dos anos, e o laço familiar começa a se romper, na medida em que um a um abandonam suas terras, suas origens. Enquanto todos os personagens davam um rumo às suas vidas, o filho – narrador personagem – permanece na casa da família para dar continuidade à vida do pai, dando-lhe o alimento, o cuidado, o controle de uma vida quase selvagem, como verificamos o modo de transformação do homem em bicho: “[...] eu sabia que ele agora virara cabeludo, barbudo, de unhas grandes, mal e magro, ficado preto de sol e dos pêlos, com o aspecto de bicho, conforme quase nu [...]” (ROSA, 2001, p. 83); a ação do tempo foi implacável para o pai devido à exposição solar, a pouca alimentação e as escassas condições de higiene, que o conduziam à animalização. Por conta disso, o filho vive uma prisão metafórica, pois perde o direito de ir e vir, e assim, o direito a uma vida digna, como destaca o narrador: “Eu fiquei aqui de resto. Eu nunca mais podia querer me casar. Eu permaneci com as bagagens da vida.” (ROSA, 2001, p. 83-84). Enquanto que a maior parte do grupo familiar, por não aguentar mais tal condição, decide partir para outro lugar com o propósito de reconstruir suas vidas, o pai sobrevive na vagação da terceira margem e o filho permanece à margem do rio.

Finalmente, o filho não aguenta mais a situação decorrente da escolha do barqueiro e percebe que é chegada a hora de agir, porém o medo ainda assola-o pela falta de coragem de enfrentar aquele tipo de vida escolhido pelo pai. O filho tenta compreender a sua atitude, mas não consegue ajudá-lo, tomado pela indecisão que impede sua condução para a outra margem, visto que o medo é de encarar o mistério da terceira margem, do autoconhecimento, do mistério do rio, da vida da terceira margem, em suma, medo do desconhecido:

E falei, o que me urgia, jurado e declarado, tive que reforçar a voz: — ‘Pai, o senhor está velho, já fez o seu tanto... Agora, o senhor vem, não carece mais... O senhor vem, e eu, agora mesmo, quando que seja, a ambas vontades, eu tomo o seu lugar, do senhor, na canoa!...’ E, assim dizendo, meu coração bateu no compasso do mais certo. Ele me escutou. Ficou em pé. Manejou remo n’água, proava para cá, concordado. E eu tremi, profundo, de repente: porque, antes, ele tinha levantado o braço e feito um saudar de gesto — o primeiro, depois de tamanhos anos decorridos! E eu não podia... (ROSA, 2001, p. 84-85).

O medo é predominante no cronotopo da soleira, esse que foi resultado do passar do tempo, da mudança de vida que toda família sofreu e, sobretudo, a fronteira estabelecida pelo pai. O autoexílio do patriarca só seria quebrado a partir do momento que o filho assumisse seu destino, como uma espécie de ritual, tradição ou legado que deveria ser uma sucessão de pai para filho. Todavia, a soleira não é atravessada e a substituição não acontece.

Nessa narrativa, a grande metáfora do rio, um dos espaços onde a ação acontece, está no fato do rio ter sido o grande vencedor, enquanto o filho o perdedor. Essa metáfora do perder perpassa toda a história, visto que representa a condição e o estado do barqueiro, mas também representa o filho, que não toma um rumo com a família e não substitui o lugar do pai na canoa, conforme diz o narrador: “[...] eu fiquei aqui de resto”, passando a ser apenas margem: “Sou o que não foi, o que vai ficar calado” (ROSA, 2001, p. 85). O filho ocupa a margem; ele nem vai com o pai nem com os demais da família, fica à margem de sua própria história e do mistério da existência.

2.3.2 Lá, nas campinas: o não-lugar?

*Vou-me embora pra Pasárgada
Aqui eu não sou feliz
[...]
E quando estiver cansado
Deito na beira do rio
Mando chamar a mãe-d'água
Pra me contar as histórias
Que no tempo de eu menino
Rosa vinha me contar
Vou-me embora pra Pasárgada.*

Manuel Bandeira

O conto “Lá, nas campinas” é o décimo nono conto da coletânea **Tutaméia: terceiras estórias**, de Guimarães Rosa, e trata da história de Drijimiro, um menino órfão, criado por “[...] incertas famílias e mãos” (ROSA, 1979, p. 85) e que quando se torna adulto muda de vida. Na vida adulta, o personagem é atormentado pelas vagas lembranças da infância parcialmente esquecida, tendo como maior recordação a recorrente frase: “Lá, nas campinas”, relacionada a uma espécie de distanciamento espacial, como forma de referi-la a um lugar ideal, um espaço utópico. Desse modo, devido à difícil infância, o personagem acaba vivendo um verdadeiro conflito munido de rememorações entre o fio da memória e a confusa realidade.

Desde o título, o conto direciona o olhar do leitor para o espaço, levantando a polaridade lá e cá, em sua oposição, a partir da expressão – que nomeia o texto – usada constantemente pelo personagem, inserindo na trama um enigma em meio às abstratas lembranças de Drijimiro. No que se refere ao advérbio “lá”, com base na acepção da palavra, é uma referência que denota distanciamento, pois, conforme o dicionário: “Naquele lugar; ali. Àquele lugar; ali” (FERREIRA, 2001, p. 414). Assim, além da noção de distanciamento, denota também a imprecisão do espaço, reforçando a sua perspectiva incerta expressa na estrutura da narrativa. O termo “campinas”, por sua vez, remete a uma dada área rural, uma espécie de vale, planície com localização também imprecisa. Desse modo, a expressão sugere, além do distanciamento, um sentimento: a saudade do personagem, que é sustentada pelas recordações, pelo desejo utópico e imediato por esse lugar.

A epígrafe do conto: “Nessas tão minhas lembranças eu mesmo desapareci” (ROSA, 1979, p. 84), sugere as recordações que, de tanto lembrar, se perderam.

Daí ela que sugere a intensidade emocional, bem como antecipa as digressões espaciais que estão por vir, uma vez que trata de recordação, de busca e de saudade: “a só saudade atacando-o” (ROSA, 1979, p. 84).

As lembranças do personagem revelam um constante paradoxo na sua ação, conforme o narrador: “Drijimiro tudo ignorava de sua infância; mas recordava-a demais. Ele era um caso achado” (ROSA, 1979, p. 84). Aqui percebemos uma brincadeira do narrador, ao reinventar a máxima “um caso perdido” por “um caso achado”; essa atitude lúdica do narrador, mostra uma nova acepção para máxima, sendo essa positiva pelo personagem ser um caso com solução. Face ao exposto, em meio as suas recordações:

Vinha-lhe a lembrança – do último íntimo, o mim de fundo – desmisturado milagre. Só lugares. Largo rasgado um quintal, o chão amarelo de oca, olhos-d’água jorrando de barrancos. A casa, depois de descida, em fojo de árvores. Tudo o orvalho: faísca-se, campo a fora, nos pendões dos capins passarinhos penduricam e se embalançam... (ROSA, 1979, p. 84).

As descrições paisagísticas do lugar vêm legitimar como o espaço físico é construído no resgate que faz o personagem de sua antiga morada. As imagens da casa são representativas daquilo que Bachelard (2008, p. 64) concebe como espaço íntimo. De acordo com o estudioso, “[...] encaramos a casa como um espaço de conforto e intimidade, como um espaço que deve condensar e defender a intimidade”. Assim, a personagem lembra desde “a casa”, “um quintal”, “campo a fora” e “pendões dos capins”, aspectos que quando descritos constituem um todo, um só lugar, o espaço ideal que existe apenas na memória de Drijimiro. Como esse lugar é constituído por elementos naturais, passa a assemelhar-se ao *locus amoenus* referido por Curtius (1996), por enfatizar a natureza e a serenidade do espaço rural, arbóreo com: “O ipê, meigo. O sol-poente cor de cobre – no tempo das queimadas – a lua verde e esverdeadas as estrelas. Ou como se combinam inesquecivelmente os cheiros de goiaba madura e suor fresco de cavalo” (ROSA, 1979, p. 86), repetidamente recordado por Drijimiro.

O espaço utópico é um anseio humano, constituído desde o princípio dos tempos a partir do jardim do Éden; um lugar aprazível poetizado por escritores, pode-se pensar também na Idade de ouro de Hesíodo, nas Bucólicas de Virgílio, na Nova Jerusalém do Apocalipse, entre outros. Por tudo isso, habitar o paraíso ainda é

uma utopia almejada até os dias de hoje pela humanidade, mesmo que essa transcendência se concretize somente após a morte, para aqueles que vivem corretamente os princípios de sua religião, como prega o Cristianismo e outras religiões. Assim, com o personagem rosiano não é diferente, pois “Lá, nas Campinas” era o seu espaço utópico, a pasárgada de Drijimiro – o lugar imaginário criado por Manoel Bandeira (1986) no seu poema “Vou-me embora pra Pasárgada”, metaforizando o espaço ideal a partir do anseio do narrador em habitar esse espaço irreal –, visto que há muito tempo era idealizado e, do ponto de vista do eu lírico, reencontrá-lo seria o mesmo que estar em um paraíso, era assegurar a alegria e o júbilo da volta.

Como é uma criança órfã, a saudade e a ausência do amor dos pais torna as lembranças ainda mais arrebatadoras: “De pessoas, mãe ou pai, não tirava memória. Deles teria havido amor, capaz de consumir vozes e rostos – como a felicidade. [...] Que jeito recobrar aquilo, o que ele pretendia mais que tudo? *Num ninho, nunca faz frio*” (ROSA, 1979, p. 84, *grifos nossos*).

Bachelard (2008), ao se referir à simbologia do ninho, caracteriza-o como um berço, abrigo, esconderijo, refúgio, dentre outras acepções, visto que as criaturas prezam por se refugiar em um local, independente do requinte: “O ninho, como toda imagem de repouso, de tranquilidade, associa-se imediatamente à imagem da casa simples” (BACHELARD, 2008, p. 104). Assim, ele é essencialmente um espaço de aconchego e acalanto – semelhante às estimadas memórias do personagem, sobretudo, quando lembrava dos pais – no entanto, ele não sabia como recuperá-lo, como (re)abrigar-se nesse ninho. Essas recordações da infância impede-no de seguir em frente: “Vezava-se, afortunado falsamente, inconsiderava, entre a necessidade e a ilusão” (ROSA, 1979, p. 85), e buscava viver através dos *flashes* do passado e das poucas lembranças que restaram na memória. “Drijimiro andara – de tangerino, positivo, ajudador de arrieiro – às vastas terras e lugares. Nada encontrava, a não ser o real: coisas que vacilam, por utopiedade” (ROSA, 1979, p. 85), o que de fato o personagem não encontrava era o irreal, o seu lugar utópico “Lá, nas campinas...”. Bachelard (2001, p. 97) apresenta, a partir da infância, a memória e o primitivismo dos devaneios:

A infância está na origem das maiores paisagens. Nossas solidões de criança deram-nos as imensidades primitivas. Ao sonhar com a

infância, regressamos à morada dos devaneios, aos devaneios que o abriram ao mundo. É esse devaneio que nos faz primeiro habitante do mundo da solidão. E habitamos melhor o mundo quando o habitamos como a criança solitária habita as imagens. Nos devaneios da criança, a imagem prevalece acima de tudo. As experiências só vêm depois. Elas vão a contravento de todos os devaneios de alçar vôo. A criança enxerga grande, a criança enxerga o belo. O devaneio voltado para a infância nos restitui à beleza das imagens primeiras.

A difícil infância do personagem faz que ele retome embaraçosas imagens dessa fase de sua vida, vivendo sobre epifanias e devaneios. As recordações da imagem das campinas, de sua composição, das descrições paisagísticas e dos seus pais revelam o devaneio do homem em regressar às imagens primeiras, as maiores paisagens, genuinamente, compostas na infância, segundo Bachelard (2001, p. 97): “Ao sonhar com a infância, regressamos à morada dos devaneios”; o personagem tenta regressar a essa morada, mas o tempo já é outro, e ele não consegue se situar em sua vida. Conforme Oliveira (2013, p. 44):

[...] [a] viagem que Drijimiro faz ao passado, o próprio nome do protagonista já é um signo motivado. Drijimiro é uma corruptela de Argemiro. Argemiro, pela frequência da pronúncia, acaba se tornando “Djimiro” ou “Drijimiro”. Ora, Argemiro é um nome que pode ser dividido em duas partes: “Árgilos”, em grego, significa argila e “miro” vem do latim “mirare”, olhar fixamente. Argemiro é, pois, aquele que olha fixamente para a argila, metáfora da origem do homem, do pó bíblico de que ele foi feito.

A origem do nome do personagem suscita reflexões sobre a ação dele e sobre a história narrada, ao seu desejo de ter/resgatar o espaço do “lá”, regressando ao pó. Sobre esse prisma, verificamos inúmeras passagens que no conto denotam, através da rememoração e imaginação de Drijimiro, a saudade do aconchego e proteção, podendo ser associado a um desejo de reconciliação a esse passado rememorado, como sugere a menção do ninho, em Bachelard (2008). Desse modo, o espaço mítico e ideal – legitimado pelo distanciamento da frase “Lá, nas campinas...” – está em consonância com o espaço real, em que vive o personagem Drijimiro. Convém dizer que o sentido da palavra “campina” está relacionado a campos, que, segundo Chevalier e Gheerbrant (2005, p. 172), são “[...] antíteses dos infernos, os campos são o símbolo do **Paraíso**, ao qual os justos têm acesso após a morte”. Cabe acentuar que esse vocábulo denota bem-estar, tranquilidade e

sossego, daí é representado no discurso bíblico com acepção positiva, referenciando a paz, aspecto esse referido textualmente na narrativa:

Uma campina – plano, nu campo, espaço – podendo ser no distante Rio Verde Pequeno, ou todo o contrário, abaixo do Abaeté, e estando nem onde nem longe, na infinção, a serra de atrás da serra. Via as moças enfeitantes – olhos e rir, Divída, matéria bonita – e precisava, tornava a partir, apertando-o o nó de recordações. Só achar o sítio, além, durado na imaginação (ROSA, 1979, p. 85).

Por esse ângulo, a campina apresenta-se desnuda, sem exatidão, e verifica-se ainda um confluir de realidades – conceituais e metafóricas – marcadas pelos sentidos real e imaginário. Quanto ao espaço e o tempo da narrativa, convém destacar que eles não se encontram, visto que o lugar ideal da personagem são as “Campinas”, local de origem de Drijimiro; todavia, converteu-se em breves lembranças que desapareceram no passar do tempo. Assim, as recordações da infância foram perdidas e impediram o personagem de regressar ao lar, apesar dos esforços dele em tentar resgatá-las incessantemente em toda a narrativa, restando apenas a contemplação de um “Lá”. Tudo isso tornou o tempo confuso e incerto, uma vez que o passado consegue alcançar no conto um espaço mais notório que o próprio presente.

Durante a narrativa, verificamos a presença de duas mulheres na vida de Drijimiro: Divída e Tavica, personagens que não têm voz na trama. No entanto, apesar da existência das personagens, no fim do conto surge uma terceira denominada como “a figura da Sobrinha do padre”, que mais se assemelhava à morte, causando medo no personagem que, mesmo fugindo, não conseguiu evitá-la. O padre alcançou a sua casa, como para dar-lhe uma benção antes da partida, e como se soubesse que esse seria o momento, ele:

Falou, o que guardado sempre sem saber lhe ocupara o peito, rebentado: o campo, os pássaros, a casa entre bastas folhagens, amarelo o quintal da voçoroca, com miriquilhos borbulhando nos barrancos [...]
 Tudo era esquecimento, menos o coração. – “*Lá, nas campinas!...*” – um morro de todo limite. O sol da manhã sendo o mesmo da tarde. Então ao narrador foge o fio. Toda estória pode resumir-se nisto: – *Era uma vez uma vez, e nessa vez um homem. Súbito, sem sofrer, diz afirma: – “Lá...”* Mas não acho as palavras (ROSA, 1979, p. 87, grifos nossos).

A partir disso, verificamos a rememoração imprecisa que mais parece um sonho, e ainda, o fragmento: “Era uma vez [...]” como característico dos contos populares e de fadas, denotando um tempo distante do aqui e agora do personagem, remontando ao estatuto da fábula que perfaz a narrativa. Além disso, observamos as imagens que resgatam um tempo longínquo marcadas por sugestões olfativas e visuais, através do campo, dos pássaros, do quintal e da casa. Nesse sentido, o espaço vem transmitir sensações proporcionadas pelo odor exalado do campo, munido a descrição da natureza por meio da visão. Como também notamos a partir da imagem do sol, o passar do tempo como um relógio natural, uma rotina massificante na vida do personagem, que a tornava monótona e sem acontecimentos. E até nos momentos finais da vida, o personagem não esquecia do seu “Lá”, munido com a mesma expectativa de reencontrar sua morada, dessa vez, sendo conduzido para o outro plano.

A natureza da memória no conto nos faz lembrar a Mnemosyne, a deusa da memória, que controlava o visível e o invisível pela compreensão do espaço, do mesmo modo que o presente, passado e futuro pela compreensão do tempo. A memória desempenha “[...] a conquista progressiva pelo homem do seu passado individual [...]” (VERNANT, 2002, p. 135), assim o poeta é uma espécie de tradutor da memória (Mnemosyne), aproximando-se do invisível e do inexplicável, ao passo que ele entra em contato com os primórdios, ou seja, a gênese.

Vernant (2002, p. 144) ressalta que o resgate do tempo passado levava ao esquecimento do tempo presente; desse modo, na medida em que a deusa concebia ao poeta restaurar as idealizações passadas, o preço que ele deveria pagar era o olvidamento da realidade. Nessa perspectiva, esse fenômeno é semelhante ao que ocorre com o personagem Drijimiro, que além do próprio nome aludir à gênese, o retorno ao barro, seu desejo é recuperar um tempo mítico, tempo esse proposto na repetição cosmogônica do sol: “O sol da manhã sendo o mesmo da tarde” (ROSA, 1979, p. 87) fazendo-o viver das lembranças “Lá, nas campinas”.

Mediante isso, depreendemos a partir da recordação do personagem que o espaço ficcional identificado como “Lá, nas campinas”, idealizado por Drijimiro, é representado como um não-lugar, uma espécie de espaço utópico, sem demarcações físicas/reais, marcado pelo distanciamento espacial, suscitado pela polaridade lá e cá. No conto, o presente e o passado estão em constante trânsito na vida e nas lembranças do homem, e o passado sobrevive devido ao desejo da

personagem em torná-lo real. No entanto, essa concretude não acontece, pois o tempo é outro. Assim, esse processo memorialístico vivido por Drijimiro vem apresentar a busca da personagem ao seu eu, a partir do passado, do que lhe restou no fio da memória, como uma espécie de travessia na tentativa de encontro da completude, já que não conseguia esquecer as vagas lembranças de outrora.

2.4 SOB O SIGNO DAS RAÍZES: A CASA COMO ESPAÇO DA TERRITORIALIZAÇÃO

A casa é genuinamente um lugar de identidade por ser o primeiro leito, primeiro mundo, e grande responsável pela constituição do sujeito. Bachelard (2008, p. 64) concebe-a como espaço íntimo, que deveria resistir a metáforas que acolhem

[...] o corpo humano, a alma humana. Mas a transposição para o humano ocorre de imediato, assim que encaramos a casa como um espaço de conforto e intimidade, como um espaço que deve condensar e defender a intimidade”. É em meio a seu espaço íntimo que aprendemos valores, que nos recolhemos, que sonhamos, que crescemos “[...] a casa abriga o devaneio, a casa protege o sonhador, a casa nos permite sonhar em paz (BACHELARD, 2008, p. 359).

A leitura da casa e a própria descrição permitem a identificação de traços identitários. A ambientação, por sua vez, denota valores, gosto pessoal e é também um indicador de aspectos culturais do período histórico correspondente; desse modo, é possível dizer que a casa traduz uma possível identidade de seus moradores.

Sobre esse prisma, Bachelard (2008) apresenta também os signos do ninho, da concha, do canto, como espaços essencialmente íntimos, que proporcionam segurança, conforto e abrigo aos seus moradores. O ninho vem representar o refúgio dos pássaros que têm nesse abrigo o espaço de segurança, calor e conforto. Esse espaço é um conceito recuperado em nossas análises e vem (res)significar abrigo e proteção, pois é essencial para os seres que o habitam “[...] todo o espaço realmente habitado traz a essência da noção de casa” (BACHELARD, 2008, p. 24-25).

Mediante isso, o espaço da casa – conforme apresentado no tópico “1.1 Margens do espaço: conceitos” –, por estabelecer uma forte ligação com os seres que residem nela, passa a denotar mais que uma morada, mas uma integração simbólica, pois “[...] a imagem da casa se transforma na topografia de nosso ser íntimo” (BACHELARD, 2008, p. 354), visto que, para esse autor, esse espaço concerne ao “estado de alma”. Assim, ela contribui em nossa formação humana e nos representa.

Sob a égide desses questionamentos, Chevalier e Gheerbrant (2015) destacam que a simbologia da casa está ligada à imagem do universo e também estabelece relação com o interior das pessoas: “Ela mantém o homem através das tempestades do céu e das tempestades da vida. Ela é o corpo e a alma. [...] a vida começa bem; começa fechada, protegida, agasalhada no seio da casa” (BACHELARD, 2008, p. 201). Nessa visão, verifica-se a significância da casa na vida do homem, que por ser tão íntima a ele mais parece estar humanizada, além de ser o espaço onde se configura a privacidade; por isso simboliza uma espécie de refúgio por estar ligada à ideia de conforto e segurança, e ainda, por apresentar o contexto em que está inserida.

Algumas vezes marcada pela subjetivação, outras vezes designando a própria identidade, a casa representa as pessoas e ainda os seus contextos, como verificamos no conto “Nada e a nossa condição”, de Guimarães Rosa em **Primeiras estórias**, como apresenta Paschoa (2000, p. 45):

Se atentamos [...] ao cenário extraordinariamente sugestivo que descreve Guimarães Rosa, uma casa-grande nos confins do mundo e no alto de uma montanha, uma casa-grande, de um lado, símbolo de nosso passado colonial, com todo o seu peso histórico ainda sensível, e, de outro lado, uma paisagem fascinante e misteriosa, um grande-sertão mágico e “lendário”, com todo o seu apelo sobrenatural, e no meio, premido, um homem esquivo e visionário, a cumprir um ritual de expiação e esperança, começa a despontar uma chave explicativa.

Frente a isso, o espaço da casa descrito nesse conto “[...] se voltava também à paisagem, ao grande-sertão, em busca de transcender sua condição histórica” (PASCHOA, 2000, p. 45), como também, se direciona ao sujeito humano. Nesse sentido, se a ficção do autor mineiro contempla o sertão, as paragens, as serranias e as cidades, as casas situam-se entre o cenário rural e o urbano, e representam mais

que o geográfico, uma vez que não concernem apenas a localizações espaciais ou representações identitárias, pois, assim como o sertão e sua territorialidade, o espaço da casa nas obras de Rosa também é um universo onde tudo acontece.

2.4.1 Nenhum, Nenhuma: “as lembranças são outras distâncias...”

A recordação atua como a lente convergente na câmara obscura: reduz tudo e produz uma imagem muito mais bonita do que a original.

Arthur Schopenhauer

A narrativa “Nenhum, Nenhuma”, de João Guimarães Rosa, é o oitavo conto da coletânea **Primeiras estórias** (1962), e versa uma história ancorada no mistério, tal como anuncia o narrador ao referir-se ao teor do relato “[...] irreversos grandes fatos - reflexos, relâmpagos, lampejos - pesados em obscuridade” (ROSA, p. 97, 2001). Trata de uma viagem empreendida no tempo e no espaço, um trajeto metafórico ocorrido nos confins do ser de um sujeito em busca do resgate das lembranças de um menino, numa fase pouco esclarecedora de sua vida: a infância. Na trama, uma possível casa de fazenda é o espaço da ação, habitada por um menino, um homem, uma Moça, um Moço e uma velha. Um lugar marcado pela doença, pelo silêncio e pelo amor não concretizado, que induz o Moço a ir embora levando com ele o menino: “Daí, viu-se em casa. Chegara. Nunca mais soube nada do moço, nem quem era, vindo junto comigo” (ROSA, 2001, p. 105); todavia, quando o garoto chega em sua casa não compreende seus pais e passa a se questionar. Essa reconstituição dos fatos acontece em incertos tempo e espaço, caracterizada por fatos improváveis, visto que não restou nada de concreto para se provar/confirmar; incertezas referidas textualmente pelo narrador, como podemos ver a seguir: “não é possível saber-se, nunca mais” (ROSA, 2001, p. 97).

A estória mescla fatos lembrados, retidos na memória, e uma ação presente, que esclarece como isso acontece, em que se busca a compreensão dos fatos que “[...] *passaram-se e passam-se, na retentiva da gente*” (ROSA, 2001, p. 97, *grifos do autor*). É um drama constituído de traços improváveis, incertos, divagações que compõem uma espécie de mistério a ser desvendado, o que motiva a descontinuidade da narração que é diversas vezes suspensa, por um fato

repentinamente recordado, e recuperada. A aparente confusão entre passado e presente, lembrança e vida, é diferenciada no texto através da marcação tipográfica, pois o texto aparece ora escrito em fonte normal, para indicar o passado relacionado à infância do garoto na casa; e o presente, grafado em itálico, as recordações do menino que busca resgatar esse passado oculto/longínquo.

Acrescente a isso, outro dado estrutural que interfere na ordem dos fatos narrados, o qual está relacionado ao foco narrativo, também ambíguo e dual. A voz do narrador transita da terceira para a primeira pessoa. No começo do conto, conforme observa Librandi-Rocha (2011, p. 100), “[...] parece que estamos diante de um narrador distante e onisciente que conta a história de um Menino, mas que, aos poucos, se revela como sendo o próprio Menino agora adulto, narrando um evento passado que se esforça por rememorar”. Ainda na primeira página do conto, verificamos uma narração em terceira pessoa por um narrador conhecedor dos aspectos da história: “Mas um menino penetrara no quarto, no extremo da varanda, onde se achava um homem sem aparência [...]” (ROSA, 2001, p. 97). Já no decorrer do texto, notamos a mudança do ponto de vista do narrador, da terceira para a primeira pessoa, momento em que o menino assume o papel de narrador: “E eu precisei de fazer alguma coisa, de mim, chorei e gritei, a eles dois [...]” (ROSA, 2001, p. 106).

Assim, sob o signo da incerteza, o leitor vê-se diante de um relato que é fruto de uma rememoração ou um retrato da vida em ação. Assim, se o tempo é confuso, o espaço é difuso: “[...] há era uma data [...]. Na verdade a data não poderia ser aquela [...] que a data era 1914?” (ROSA, 2001, p. 98). Em outras palavras, o passado e o presente encontram-se interligados, com intervenção de *flashbacks*, o que dificulta a assimilação da história narrada. A localização espacial também é imprecisa, como observa o narrador: “[...] dentro da casa-de-fazenda, [...] ou talvez não tenha sido numa fazenda” (ROSA, 2001, p. 97). De um modo geral, no conto tudo é obscuro/oculto, não há precisão/exatidão na representação dos fatos narrados, por isso parece ser aceitável a ideia de que a personagem busca recordar algo que talvez nem tenha acontecido, é apenas fruto de sua imaginação.

A indefinição do relato e a expressão da subjetividade dos seres ficcionais são indicadas desde o título, que pouco antecipa da história narrada. Os pronomes indefinidos “Nenhum” e “Nenhuma”, nas formas de masculino e feminino, respectivamente, não direcionam a nada e a ninguém, instigando noções alhures,

vagas, o não sujeito, o não lugar, o provável ou mesmo o improvável, nenhum dos tempos, nenhum dos espaços, nenhum dos acontecimentos, nenhuma das personagens, apenas a sugestão da incerteza e da indefinição, daí “Nenhum, Nenhuma”.

No conto nada é preciso. A trama inicia e termina com sugestões sutis sobre os fatos, e a superposição de tempos e lugares cria uma atmosfera que é inerente ao imaginário, ao sonho e à loucura. Por isso nada é esclarecido, por isso o contorno vago impresso nos termos “nenhum nenhuma” que abrem a narrativa. O nome da personagem Nenha apresenta uma aproximação fônica com o título, uma vez que mais parece uma alusão/redução a nenhuma, além de configurar-se com o mistério da personagem. Escondida em um quarto, a figura feminina não falava, não andava e nem sabia seu parentesco. Assim, o universo subjetivo da história nos leva a compreender a narrativa mais pelo que é sugerido do que necessariamente pela objetividade dos fatos narrados.

A história acontece em uma suposta “[...] casa-de-fazenda, achada, ao acaso de outras várias e recomeçadas distâncias [...] a mansão, estranha fugindo, atrás de serras e serras, sempre, e à beira da mata de algum rio, que proíbe o imaginar” (ROSA, 2001, p.97). A casa é configurada com contornos que denotam um tempo de vida vivida, imprecisa e estranha: “[...] a casa – rústica ou solarenga – sem história visível, só por sombras, tintas surdas: a janela parapeitada, o patamar da escadaria, as vazias tarimbas dos escravos, o tumulto do gado?” (ROSA, 2001, p. 98). A tentativa de precisão é observada no dado temporal, embora longínquo para o narrador, pois possivelmente ocorreu em 1914. A arquitetura desse lugar traduz a época da vida vivida, conforme se verifica pela referência aos castiçais, baús, arcas, canastras, típicos de uma época, ou à imagem do oratório e dos santos que denotam a religiosidade dos moradores. Em síntese, a descrição da janela, da escadaria e as marcas da escravidão são sugeridas nesse elenco de dados enumerados que compõem um retrato de um tempo retido na memória. Seguido a isso, constatamos o anonimato da casa, a ausência biográfica, composta apenas por sombras e na ausência de cheiros, com uma descrição intercalada pelas lembranças do narrador:

Tênue, tênue, tem de insistir-se o esforço para algo lembrar, da chuva que caía, da planta que crescia, retrocedidamente, por

espaço, os castiçais, os baús, arcas, canastras, na tenebrosidade, a gris pantalha, o oratório, registros de santos, como se um pedaço de renda antiga, que se desfaz ao se desdobrar, os cheiros nunca mais respirados, suspensas florestas, o porta-retratos de cristal, floresta e olhos, ilhas que se brancas, as vozes das pessoas, extrair e reter, revolver em mim, trazer a foco as altas camas de torneado, um catre com cabeceira dourada; talvez as coisas mais ajudando, as coisas, que mais perduram: o comprido espeto de ferro, na mão da preta, o batedor de chocolate, de jacarandá, na prateleira com alguidares, pichorras, canecos de estanho. O menino, assustando-se, correrá a refugiar-se na cozinha, escura e imensa, onde mulheres de grossos pés e pernas riam e falavam (ROSA, 2001, p. 100, grifos do autor).

Percebemos nas descrições do espaço “relembrado”, a saber: os castiçais, o oratório, os baús, a cozinha escura e imensa, a renda, o modelo da cama, cristal, entre outros, acessórios que denotam certo poder aquisitivo das pessoas que ali viveram. Esses detalhamentos conferem uma identidade que serve para mostrar o espaço como um lugar de representação. Verificamos também nessas descrições o conflito memorial nesse recordar, pelas duas vezes a narrar as recordações costuradas e buscando uma linearidade, com o propósito de “[...] obter concretude suficiente para lastrear os pontos vagos de sua recordação, o enunciador se transfere, em alguns momentos, da dimensão temporal para a espacial, tentando recompor as ‘coisas’ que caracterizavam a fazenda” (TATIT, 2010, p. 169-170). Nesse momento, a narrativa mais uma vez apresenta uma diferença na marcação tipográfica entre o que está grafado em itálico e o que está em grafia normal, tornando a leitura do texto complexa.

Na casa moram cinco integrantes da família, entre os quais, somente um é nomeado, sendo eles: o menino que “[...] não sabia ler” (ROSA, 2001, p. 97), uma Moça “[...] linda e recôndita” (ROSA, 2001, p. 98), um homem “[...] já entrado em anos” (ROSA, 2001, p. 98), um Moço “[...] simples homem, são em juízo” (ROSA, 2001, p. 99) e uma velha, nomeada Nenha, “[...] velhíssima, a inacreditável” (ROSA, 2001, p. 100).

A história constitui-se como um resgate na memória, do ponto de vista do narrador que recorda o tempo vivido naquela casa, embora sem saber precisar quando e por que chegou àquele lugar, mas recorda as pessoas que vivem nela e alguns fatos decorridos naquela mansão, como o amor da Moça e do Moço: “[...] eles olhavam um para o outro como os passarinhos ouvidos de repente a cantar” (ROSA, 2001, p. 99). Dentre os fatos rememorados, estão os encantos que o

menino sentia pela Moça – por quem era seduzido – e o amor não realizado dos jovens, pois a Moça sugeriu ao Moço “... *esperar, até à hora da morte...*” para terem certeza que o amor deles era verdadeiro e teria durado toda a vida. A partir disso, o Moço vai embora e leva o menino consigo.

O tempo da narrativa constituído de passado e presente estabelece um liame com a história daquela família e com a geografia do lugar. De acordo com Bachelard (2008, p. 201), o presente, o passado e o futuro dão à casa “[...] dinamismos diferentes [...] às vezes se opondo, às vezes estimulando-se um ao outro. A casa, na vida do homem, afasta contingências, multiplica seus conselhos de continuidade. Sem ela, o homem seria um ser disperso”. Por tratar de uma narrativa que estabelece um estrito vínculo com a memória, notamos que o propósito do menino é restaurar os fatos passados de sua meninice: “*Se eu conseguir recordar, ganharei calma, se conseguisse religar-me: adivinhar o verdadeiro e real, já havido. Infância é coisa, coisa?*” (ROSA, p. 98, 2001, grifos do autor). Verificamos o esforço do narrador para resgatar as lembranças, sobretudo, quando se indaga sobre a infância, conforme destaca a pesquisa publicada na revista científica *Scienca*, a complexidade de recordar os fatos passados na infância se dá devido ao surgimento de novos neurônios que acabam desorganizando as lembranças, podendo levá-las inclusive ao desaparecimento. Todavia, o desejo em resgatar as memórias persiste: “*Tenho de me lembrar. O passado é que veio a mim, como uma nuvem, vem para ser reconhecido: apenas, não estou sabendo decifrá-lo*” (ROSA, 2001, p. 101, grifos do autor). Logo, percebe-se a vontade do narrador de buscar nas suas: “*Luta-se com a memória*” (ROSA, 2001, p. 104, grifos do autor).

É oportuno apresentar o desvendamento do mistério no conto, quando as personagens resolvem mostrar ao menino o que havia no quarto: “Era uma velha, uma velhinha – de história, de estória” (ROSA, 2001, p.100). Além de misteriosa, ela é uma espécie de enigma, que a partir dela pode-se buscar a compreensão da narrativa e dos demais personagens: “Não sabiam mais quem ela era, tresbisavó de quem, nem de que idade, não computável, incalculável, vinda através de gerações” (ROSA, 2001, p.100). Apesar de identidade e parentesco desconhecidos, os parentes e moradores do lugar chamavam-na de Nenha, que mais se assemelhava a uma criança: “[...] ela se encolhera, encurtara-se”; havia perdido a fala e a lucidez, “[...] perdida a claridade do juízo” (ROSA, 2001, p.100).

Nenha, figura central da narrativa, descrita como “[...] velhinha que não se viam as mãos [...] menina ancianíssima” (ROSA, 2001, p. 102), apresenta-se no conto como se fosse detentora de um poder mágico, pela condição do que está encantado: “– ‘Ela beladormeceu?’ [...]. A vida era o vento querendo apagar uma lamparina. O caminhar das sombras de uma pessoa imóvel” (ROSA, 2001, p. 101). A referência textual à personagem do conto de fadas, que protagoniza a bela adormecida, a princesa que caiu em um sono profundo, referida textualmente na voz do narrador, sugere, no conto rosiano, a repetição do episódio maravilhoso, que se anuncia na configuração do estado em que Nenha se encontra, inerte, sem qualquer movimento e sem comunicação, resistindo ao tempo. A imagem de Nenha, ao mesmo tempo em que colocava em dúvida a sua vivacidade, sugere que suas atitudes se justificam pelo viés do maravilhoso, da magia e do mito, o que explica seu efeito do encantamento.

A Moça coloca-se como cuidadora de Nenha, e “[...] com amor, tratava dela” (ROSA, 2001, p. 100). Mesmo a jovem não tendo nenhum laço consanguíneo com Nenha, dedicava sua atenção e cuidado, demonstrando-se uma exímia cuidadora da anciã – levava para tomar sol, trazia água, alimentava, limpava – pelo evidente zelo que sempre teve com ela, compreendendo-a quando ninguém mais conseguia: “A Moça adivinhava-a?” (ROSA, 2001, p. 102). A personagem era descrita como “[...] a mais formosa criatura que jamais foi vista, e *não há fim de sua beleza*. Ela poderia ser a princesa no castelo, na torre” (ROSA, 2001, p. 99, grifos nossos). Em mais uma referência textual aos contos de fadas, dessa vez, a personagem que protagoniza a Rapunzel, a princesa que vivia enclausurada na torre de um castelo, referida textualmente pelo narrador que a enaltece como bela e intocada. A Moça ainda poderia ser referenciada a *Chronos*, o deus do tempo, protótipo da eterna juventude, pois é delineado como detentor do tempo e por isso, a garantia da jovialidade e da beleza. Em contrapartida, Nenha sem nenhuma beleza, resistia à passagem do tempo, como se já não estivesse viva. Esse paradoxo entre as duas mulheres denota uma ideia de espelho e, por isso, um jogo especular em que as oposições reduziam-se ao apego da jovem a Nenha, como se a Moça acabasse duplicando-se “[...] mais reconditamente, em velha imemorial, assustadora, morta em vida, encarnação da própria morte. Assim, ela [...] se eterniza, ao mesmo tempo em que cadencia, marca o tempo, em repetição e sutil diferença” (RIVERA, 2005, p. 55).

Cabe dizer que no conto, verificamos a alusão à morte a partir da flor, quando o homem, que estava “desenganadamente doente”, tranquilizava-se quando se aproximava das flores: “[...] o homem velho só queria ver as flores, ficar entre elas, cuidá-las. O homem velho brincava com as flores” (ROSA, 2001, p. 102). De acordo com o dicionário, a flor “[...] apresenta-se como figura-arquétipo da alma, como centro espiritual” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2015, p. 439). Desse modo, a aproximação do homem com as flores lhe trazia conforto, pois mesmo muito doente tinha a sensação de estar em paz, uma vez que as flores simbolizam o “[...] atingimento de um estado espiritual: a *floração* é o resultado de uma alquimia interior [...] é idêntica ao Elixir da vida; a *floração* é o retorno ao *centro*, à unidade, ao estado primordial” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2015, p. 437).

No que diz respeito aos aspectos místicos presentes na narrativa, vemos que o conto apresenta uma sequência de imagens constituída de quatorze elementos¹². O quinto, localizado no centro da sequência de imagens, um rosto, que sugere a perspectiva de um reflexo, por isso, a repetição do coração, e do morcego, esse, a sua acepção dicionarizada sugere “[...] um símbolo de longevidade porque se supõe que ele próprio a possua, [...] se alimenta de concreções vivificantes” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2015, p. 620). Já o coração possivelmente simboliza o amor entre o Moço e a Moça, e ainda a idealização amorosa do menino em relação à Moça. Como possui uma vasta significação, de acordo com a acepção dicionarizada, ainda lembra a ideia de centro: “A memória e a imaginação dependem do coração. [...] *É o lugar escondido e secreto da consciência* [...]” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2015, p. 282, grifos do autor), assim, por ser comparado a segredo e memória corrobora com a temática da narrativa.

Nas laterais da imagem, outros elementos – duas letras gregas, alfa e ômega, denotam o início e o fim: “Por considerar-se que contém a chave do universo, esse encontra-se inteiramente encerrado entre essas duas extremidades. Alfa e Ômega representam, portanto, a *totalidade* do conhecimento, a totalidade do ser, a totalidade do espaço e do tempo” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2015, p. 29, grifos do autor). Dessa forma, nesse contexto, esses símbolos são fundamentais para o enlace da narrativa, pois além de sugerir a ideia de princípio e do fim, propõe a

Nenhum, nenhuma 97

totalidade, que, nesse caso, se dá como busca do autoconhecimento, quando o menino passa a se questionar e busca compreender o “[...] eu, eu?” (ROSA, 2001, p. 106). E assim como estão dispostos no começo e no final do alfabeto grego, no conto encontram-se ordenados do mesmo modo.

Na estrutura da narrativa, percebemos uma inter-relação entre personagens, pois todos dividem o mesmo espaço, apesar de não se saber o motivo que une os moradores naquela casa. Não há ninguém que pudesse esclarecer ao garoto a razão de estar ali, só existiam suas vagas lembranças desencadeadas: “*Atordado, o Menino, tornado quase incôncio, como se não fosse ninguém, ou se todos fossem uma pessoa só, uma só vida fossem [...]*” (ROSA, 2001, p. 104, grifos do autor). É como se todos os personagens fossem apenas um, em diferentes fases, anseios, medos, lembranças, e por essa junção acabassem tornando-se nenhum.

Na percepção oportuna de Librandi-Rocha (2011, p. 102) sobre as relações dos moradores da casa, seria algo como:

A Moça é então a velha em latência, a velha é a moça em latência e ambas são a criança que um dia foram e que um dia, velhas, voltarão a ser novamente. Se essa hipótese for correta, o Moço, então, é o Velho calado e triste cujo rosto ele não pode ver porque é o seu próprio rosto futuro na velhice. E o Menino, a criança que o acompanha, é ele mesmo, o Moço apaixonado pela Moça, que é também o Velho à beira da morte. Ou seja, cada um deles é o devir do outro, seu passado e seu futuro no presente.

É como se a narrativa viesse tratar dos estágios/fases da vida, como se estivessem agregados num mesmo tempo e espaço, uma espécie de junção do presente, do passado e do futuro. Na passagem de limites e de fronteiras em relação ao tempo e ao espaço da ação que não separa com clareza o que foi e o que é, verifica-se um traço curioso em relação aos seres ficcionais, pois a presença da criança, do adulto e do ancião na construção do drama parece denotar uma ideia de sequência temporal, a representação do começo, meio e fim, como se eles estivessem ligados simultaneamente, sendo o menino o elemento desencadeador da ação da narrativa: “*Mesmo um menino sabe, às vezes, desconfiar do estreito caminho por onde a gente tem de ir – beirando entre a paz e a angústia.*” (ROSA, 2001, p. 99, grifos do autor).

No desfecho da trama surgem mais dois personagens, os pais do menino, até então ocultos na história: “Reparei em meu pai, que tinha bigodes. Meu pai estava

dando ordens a dois homens, que era para levantarem o muro novo, no quintal. Minha mãe me beijou, queria saber notícias de muita gente [...]” (ROSA, 2001, p. 105-106). Firmado o reencontro com os pais, no regresso do menino ao seu lar, o narrador destaca as observações do garoto quanto às transformações com as quais se depara, talvez influenciadas pelo passar dos anos, desde a alteração estética do pai – agora diferente por usar bigodes –, até a modificação paisagística com a edificação da nova linha divisória – o muro. A mãe, todavia, parece não ter sofrido ação do tempo: carinhosa e atenta, queria notícias, o que é comum de quem encontra um recém-chegado. O que intriga, de fato, o retorno do menino a sua casa é o estado de despertencimento, estranhamento e desconforto do pequeno jovem a um espaço que semanticamente denota o inverso. Neste contexto, torna-se possível acentuar que:

A casa-ninho nunca é nova. Poder-se-ia dizer, de uma maneira pedante, que ela é o lugar natural da função do habitar. A ela se volta, ou se sonha voltar, como o pássaro volta ao ninho, como o cordeiro volta ao aprisco. Este signo do retorno marca infinitos devaneios, pois os retornos humanos se fazem sobre o grande ritmo da vida humana, ritmo que atravessa os anos, que luta contra todas as ausências através do sonho. Sobre as imagens aproximadas do ninho e da casa repercute um componente de íntima fidelidade. [...] Mas, para comparar tão ternamente a casa e o ninho, não será preciso ter perdido a casa da felicidade? Há um lamento nesse canto da ternura. Se se volta à velha casa como se retorna ao ninho, é porque as recordações são dos sonhos, é porque a casa do passado transformou-se numa grande imagem, a grande imagem das intimidades perdidas (BACHELARD, 2008, p. 261-262).

A partir dessas considerações observamos que de acordo com o narrador o tempo da narrativa, possivelmente 1914, faz alusão a primeira guerra mundial e o Brasil não participa, daí seria uma espécie de ninho, de casa, denotando proteção. O conto encerra-se direcionando a atenção ao garoto, que regressa a sua casa, reencontra seus pais, embora não demonstre contentamento e/ou satisfação, mas o contrário, conforme podemos ver no fragmento da narrativa: “E eu precisei de fazer alguma coisa, de mim, chorei e gritei, a eles dois: – ‘*Vocês não sabem de nada, de nada, ouviram?! Vocês já se esqueceram de tudo o que, algum dia, sabiam!*’...” (ROSA, 2001, p. 106, grifos do autor). A afronta do menino aos pais cria uma atmosfera de espanto na história, visto que eles seguiam suas vidas normalmente, porém reagem abalados com a embaraçosa situação na qual o filho colocou-os ao

ponto que “[...] eles abaixaram as cabeças, figuro que estremeeceram. Porque eu desconheci meus pais - eram-me tão estranhos; jamais poderia verdadeiramente conhecê-los, eu; eu?” (ROSA, 2001, p. 106). Assim, o menino permanece confuso por não compreender e/ou reconhecer seus pais e passa a se questionar. Como ressalta Llibrandi-Rocha (2011, p. 100):

Esse estado de suspensão inicial entre a primeira e a terceira pessoa faz com que a estória se inscreva ao mesmo tempo como pessoal, como reminiscência íntima de um “eu”, e absolutamente anônima e genérica, como a história de um Menino, uma Moça e um Moço que podem ser qualquer um e ninguém em particular, como fica claro ao final do conto quando o “eu” se despossui e se estranha: “eu; eu?”. O texto produz então uma abstração no sentido de sair do singular, individual, para o anônimo, desconhecido e inexistente “nenhum, nenhuma”.

O desfecho do conto corrobora com o começo pelo drama das personagens, que nessa trama confusa embaraça cada vez mais a assimilação da história, por realizar uma espécie de devaneio, abreviando a narrativa ao não direcionamento a nada e a ninguém, por não ter nenhum ou nenhuma referência, “[...] não é possível saber-se, nunca mais”. Essa imprecisão no fim do conto – também repercutida em toda história – e, sobretudo, o desconhecimento do eu, nos faz lembrar o pronunciamento do eu lírico com a primeira estrofe do poema “Dispersão”, de Mário de Sá Carneiro (1995, p. 61): “Perdi-me dentro de mim porque eu era labirinto, e hoje, quando me sinto, é com saudades de mim”. No conto, as embaraçosas recordações, a subjetividade e a incerteza do narrador são fatores que interferem na representação dos fatos para o menino e para o leitor. Dentre os aspectos estruturais que reforçam a confusão dos fatos narrados, estão: a dicotomia de narradores; a imprecisão do tempo e do espaço; e a não nomeação das personagens, que acaba configurando a narrativa como complexa ancorada no mistério e no universo particular do narrador, em que todos podem ser um e nenhum.

2.4.2 Faraó e a água do rio: “*aqui todos juntos estamos*”

A imensidão está em nós.
Gaston Bachelard

A narrativa “Faraó e a água do rio”, de Guimarães Rosa, é o décimo terceiro conto integrante de **Tutaméia: terceiras estórias** (1967). Narrado em terceira pessoa, trata da história de fazendeiros e ciganos na fazenda Crispins. No conto, os senhores convidam dois ciganos para consertarem as tachas de açúcar, porém, além dos dois, chegam também à fazenda o restante do grupo, totalizando seis pessoas, sendo três homens: Güitchil, Rulu e Florflor; e três mulheres: Constantina, Demétria e Aníssia. Os fazendeiros apresentam-se como receosos com o acampamento dos forasteiros em suas terras, e por isso, “[...] pôs para vigiá-los o filho, Siozorinho” (ROSA, 1979, p. 57). O trabalho solicitado pelo fazendeiro é realizado pelos ciganos com grande eficiência, técnica e habilidade, razão pela qual os senhores passam a admirá-los. O baixo valor cobrado pelos serviços é outro elemento que cativa os fazendeiros, visto que a família passa por dificuldades financeiras. Aprovados na tarefa, os ciganos vão conquistando confiança e, sorrateiramente, passam também a frequentar o espaço da casa da fazenda. Assim, a relação entre fazendeiros e itinerantes começa a se consolidar na medida em que eles compartilham seus costumes e cultura e interagem entre si no mesmo espaço.

Entre os personagens estão os fazendeiros, de sobrenome Crispins, chamados pela junção do tratamento – “Senhor”/“Sinhá” – ao nome de batismo, a saber: Senhozório (Ozório), Siozorinho (Ozorinho), Siântonia (Antonia), Sinhalice (Alice) e Sinhiza (Iza). Siantônia, a matriarca, encontrava-se enferma: “[...] ela, em razão de enfermidade, não saía da cama ou rede” (ROSA, 1979, p. 57). Mesmo doente “[...] era ela a derivada de alto nome, posses; não Senhozório, só de míngua aprendedor, de aflições” (ROSA, 1979, p. 58); isso rompe a percepção de algumas personagens femininas nas narrativas de Rosa, comumente subordinadas ao patriarcado, porém, nesse conto, é Senhozório que “[...] era escravo sem senhor” (ROSA, 1979, p. 58).

Além deles, também compõem a narrativa um grupo de ciganos que são nomeados, como: Güitchil, Rulu, Florflor, Constantina, Demétria e Aníssia. Todavia, não possuem sobrenomes, ou seja, uma identidade jurídica definidora da cidadania e da condição social do sujeito em seu mundo. Conhecidos como andarilhos, filhos do vento “[...] viventes quase à boca dos ventos” (ROSA, 1979, p. 59), fazem dos espaços abertos e da liberdade elementos de suas identidades, por isso têm o mundo como sua casa e estão sempre a seguir viagem: “[...] não criavam apego aos

lugares, de tanto que conhecessem a ligeireza do mundo” (ROSA, 1979, p. 57). Por compreenderem a efemeridade das coisas, vivem de andanças habitando espaços margeados e ganham a vida de forma incerta, contando com seus conhecimentos e com sua sorte.

A Fazenda Crispins é o espaço em que acontece a ação com seus “[...] cem anos de eternidade” (ROSA, 1979, p. 59). O engenho era o motor propulsor da economia dos fazendeiros, que já não dispunham de um poderio econômico satisfatório, “[...] se bem crendo poupar dinheiro no remendo das tachas” (ROSA, 1979, p. 57). A casa da Fazenda preserva a tradição por meio de sua arquitetura: as paredes, o varandão, a capela, o engenho e a proximidade ao riachão, que nos permite relacioná-la a possível associação da casa-grande, comumente habitada por senhores/coronéis diante do contexto em que se insere, onde a própria economia dos fazendeiros da narrativa está direcionada ao engenho de açúcar, como descreve Gilberto Freyre (FREIRE, 2003, p. 18), em **Casa-grande & senzala**:

A casa-grande, completada pela senzala, representa todo um sistema econômico, social, político: de produção (a monocultura latifundiária); de trabalho (a escravidão); de transporte (o carro de boi, o bangüê, a rede, o cavalo); de religião (o catolicismo de família, com capelão [...]); [...] de higiene do corpo e da casa ([...] o banho de rio, o banho de gamela, o banho de assento, o lava-pés) [...]. Desse patriarcalismo, absorvente dos tempos coloniais a casa-grande do engenho Noruega, em Pernambuco, cheia de salas, quartos, corredores, duas cozinhas de convento, despensa, capela, puxadas, parece-me expressão sincera e completa. Expressão do patriarcalismo já repousado e pacato do século XVIII; sem o ar de fortaleza que tiveram as primeiras casas-grandes do século XVI.

Freyre destaca que, apesar de a casa-grande muitas vezes estar associada especificamente ao engenho de cana, também está relacionada à “[...] monocultura escravocrata e latifundiária em geral” (2003, p. 21-22). Constituída por uma arquitetura de “[...] grossas paredes de taipa ou de pedra e cal, coberta de palha ou de telha-vã, alpendre na frente e dos lados, telhados caídos em um máximo de proteção contra o sol forte e as chuvas tropicais” (FREYRE, 2003, p. 22), tal qual se assemelha à da narrativa “Faraó e a água do rio”, pois é uma tradicional casa-de-fazenda.

Diante disso, a geografia “[...] e a história desses sujeitos revelam a relação entre espaço e vida. É no imaginário ligado aos lugares – moradia e rua, espaços

públicos e privados, locais abertos e fechados – que circunscreve a relação dos personagens com seus mundos” (SILVA, 2013, p. 01). Assim, os espaços habitados pelos personagens se confrontam, uma vez que os senhores habitam a casa grande, patrimônio transmitido hereditariamente, enquanto que os ciganos são nômades e não possuem um lugar fixo. Nesse sentido, o paradoxo entre eles se configura na metáfora da casa, morada dos senhores, um legado, espaço fechado e da intimidade; enquanto que a rua seria o *habitat* dos ciganos, o espaço aberto, portanto, público. Bachelard (2008) apresenta a casa como espaço íntimo e da identidade, já DaMatta (1997) trata a nação da rua como espaço aberto, que traz em si o perigo, e será a partir dessa dialética que seguiremos essa abordagem analítica.

Conforme Augé (2012), enquanto que o lugar é denominado como espaço de identidade e valor, o não-lugar caracteriza-se eminentemente por ser um espaço oposto ao lar. Nessa perspectiva, a casa está para o lugar, como a rua para o não-lugar, o que demonstra os espaços contrários habitados por fazendeiros e ciganos, que conduzem suas vidas no espaço doméstico e no espaço público:

Na arquitetura ficcional rosiana, a tônica dramática parece transferir-se para a relação espaço/ambiente, de modo a ocupar lugar privilegiado na estrutura narrativa, configurando-se como um elemento de força que impulsiona o desenvolvimento da trama. As personagens apresentam características físicas e psicológicas marcadas pelo ambiente em que se movem. Em síntese, o narrador pontua a dicotomia entre casa e rua, terra e desterrado, lugar e não-lugar, modos de vida diametralmente opostas de fazendeiros e ciganos, de sinas tão contrárias: os primeiros fadados a conviver até a morte em suas terras, passadas de pai pra filho, de geração para geração, tal como aconteceu com a fazendeira Siantônia; os ciganos, por sua vez, nômades e fugitivos, são aqueles que, por ordem do Faraó, fazem da mobilidade e da incerteza os princípios básicos de seu viver (SILVA, 2013, p. 01).

O comportamento e ação das personagens desenvolvem-se de acordo com o espaço em que estão inseridos, por essa razão, o modo de vida dos fazendeiros segue a tradição do trabalho na fazenda, com atividades praticadas por toda a vida e passadas de geração a geração. Já a forma de vida dos ciganos é incerta e concerne nas arriscadas andanças estabelecidas pelo Faraó; são desprovidos de estabilidades em suas moradias volúveis, formadas em alojamentos inconstantes, seguindo uma vida de aventuras e itinerâncias.

Mediante isso, o título do conto já direciona o nosso olhar ao texto, pela síntese proposta sobre a dicotomia entre os fazendeiros e ciganos e suas formas de vida, pois o vocábulo “Faraó” refere-se a uma espécie de líder, de chefe tal como vemos na fazenda através da imagem de Siantônia, a detentora do lar, como também é uma palavra que é, comumente, relacionada aos ciganos. No que concerne “à água do rio”, vem representar a mobilidade da água quando realiza seu curso, sobretudo, nos períodos chuvosos, como também sugere a imobilidade, durante o período de estiagem em que a correnteza do rio acaba e a água permanece inerte. Assim, a representação da água sugere duas metáforas: a água parada estaria relacionada à fixidez dos senhores nas fazendas, enquanto que a água corrente representaria a itinerância dos ciganos.

Apesar de serem eternos estrangeiros por não estabelecerem moradia fixa, os ciganos não perdiam seus costumes, nem tampouco sua fé, “[...] ousaram pedir: para trajados cujos casacões, visitarem a virgem. [...] os três se ajoelharam” (ROSA, 1979, p. 58). Ao perceberem a doença de Siantônia se agravando, lembraram-se das “parentas” as ciganas Constantina e Demétria, que supostamente utilizavam drogas para curar, o que certifica a autonomia cigana na capacidade/busca de sobrevivência.

A diferença cultural e identitária entre fazendeiros e ciganos está proposta numa série de traços que revelam o modo de ser e os costumes, aspectos que definem o *ethos* desses sujeitos fadados à liberdade da rua e à itinerância, dentre os quais convém destacar: a indumentária – rica em cores e o gosto por adereços, pois “enfiavam em cada dedo anéis” (ROSA, 1979, p. 57); a ligação com a música – através do canto, “recordavam motes: – *Vós e as flores...*” (ROSA, 1979, p. 59); o despojamento expresso pela dança e no manejo do violão: “À noite, em círculo de foguinho, perto do chiqueiro, um deles tocava violão” (ROSA, 1979, p. 59). Acrescente-se a isso o fato de serem também contadores de histórias – “O mais velho tinha cicatrizes, contava de rusga sem mortes em que um bando inteiramente tomara parte, até os cavalos se mordiam no meio do raivejar [...]” (ROSA, 1979, p. 68-71).

Em contrapartida, a forma de vida dos fazendeiros é diferente dos ciganos, pois esses se fixam em suas terras, que são transferidas hereditariamente, por isso a declaração do narrador: “[...] as paredes era que ameaçavam”. A vida naquelas terras é limitada, assim, pelas paredes da casa, por isso, as vidas daquela família de

fazendeiros eram restritas ao espaço fechado. Todavia, Siantônia no final da narrativa muda sua concepção sobre os gitanos: “A gente devia estar sempre se indo feito a Sagrada Família fugida” (ROSA, 1979, p. 59). A alusão a Sagrada Família está direcionada a itinerância cigana, agora compreendida pela fazendeira, talvez impulsionada pela agressividade da doença, que a fazia perceber a vida de forma amena e libertária, tal qual faziam os gitanos.

O paradoxo entre ciganos e fazendeiros é elemento motor dessa narrativa, que apresenta a disparidade entre seus mundos, formas de vida, comportamentos e espaços, sobretudo, a cultura variada do povo cigano que tinha nas andanças uma forma de vida e o próprio destino, pois onde chegavam se alojavam como podiam ou armavam suas tendas, assim a estadia era provisória e quando menos se esperava era hora de partir: “– *Sina nossa, dona, é o descanso nenhum, em nenhuma parte* – arcavam nuças de cativos – *O rei faraó mandou...*” (ROSA, 1979, p. 58, grifos do autor), como aconteceu com o grupo, que sem esperar passou a ser apontado, pelos outros donos de terras, como causadores de infortúnios nas redondezas, apesar da proteção de Senhozório.

Percebe-se que o conceito negativo levantado pelos fazendeiros em relação aos viajantes passa a se desfazer, pois eles permanecem entre os senhores e perpetuam seus ensinamentos, técnicas e habilidades, além de estabelecerem uma afetuosa amizade. Frente a isso, os fazendeiros os ajudam diante da perseguição sofrida pelos outros proprietários de terras que alegam terem sido roubados e acusavam o grupo de retirantes: “– *Aqui, não buliram em nada...* – em fim ele resolveu, prestava-lhes proteção, já se viu, erguido o pulso” (ROSA, 1979, p. 60, grifos do autor). Apesar de defendidos pelos fazendeiros, o bando resolve partir: “Saíam embora agora, adeus, adeus, à farrapompa, se estugando, aquela consequência, por toda a estrada. [...] Indo tanto a certo esmo, [...] os ciganos, era fim de agosto, num fechar desapareciam” (ROSA, 1979, p. 60).

Apesar das culturas, perspectivas, espaços e mundos diferentes – entre a estabilidade dos fazendeiros que firmam raízes em suas terras e os constantes deslocamentos dos ciganos, assumindo novas identidades, com perspicácia e astúcia –, cada um deixou uma experiência, bem como adquiriu com quem os acolheu. Por isso, o descontentamento da despedida era inevitável, e os gitanos partiam e “incutiam festa da alegre tristeza”.

Os fazendeiros apresentam tristeza pela saída dos ciganos, seja pela liberdade que assumiam, seja pela afetuosidade gerada nos dias que permaneceram nas terras. Agora os gitanos seguiam sua sina, partiam em viagem e: “A fazenda Crispins parava deixada no centro de tantas léguas, matas, campos e várzeas, no meio do mundo, debaixo de nuvens” (ROSA, 1979, p. 60). Era como se a fazenda tivesse caído no esquecimento e permanecesse fincada em suas raízes, perpetuando o rito da hereditariedade, da eternidade.

CAPÍTULO III – PRIMEIRAS... TERCEIRAS ESTÓRIAS: FIGURAÇÕES DO ESPAÇO EM CONTOS ROSIANOS

O mundo do rio não é o mundo da ponte.
Guimarães Rosa

No capítulo anterior deste trabalho, desenvolvemos uma leitura teórico-crítica dos contos “A terceira margem do rio”, “Nenhum, nenhuma”, “Faraó e a água do rio” e “Lá, nas campinas”, observando o modo de configuração de margens, fronteiras, lugares, não-lugares, bem como o entrelugar, instâncias figurativas verificadas no espaço ficcional rosiano. Nesta etapa, considerando linhas mestras e particularidades de cada narrativa, nosso objetivo é desenvolver uma abordagem comparativa dos quatro contos eleitos, a partir de pares temáticos, com o intuito de observar convergências e/ou divergências na expressão do referido espaço.

No primeiro tópico, intitulado “Metáforas do não-lugar e do entrelugar em ‘A terceira margem do rio’ e ‘Lá, nas campinas’”, selecionamos um conto de **Primeiras estórias** e outro de **Tutaméia: terceiras estórias**, com vistas a identificarmos aspectos formais e temáticos quanto aos elementos figurativos ligados ao espaço, nesse caso o não-lugar e o entre lugar.

Em seguida, apresentamos o segundo tópico, “Figurações do espaço da casa em ‘Nenhum, Nenhuma’ e ‘Faraó e a água do rio’”, a fim de abordarmos a temática da casa e verificarmos aspectos que afastam ou aproximam as narrativas em níveis temáticos e estruturais.

E, por fim, o último tópico deste capítulo, com título “Figurações do espaço: inter-relações entre os contos”, em que analisamos os quatro contos e buscamos verificar em que momentos acontecem relações cruzadas entre eles – para além dos pares temáticos – uma espécie de espelhamento no que se refere às vertentes ficcionais definidoras do espaço nessas narrativas.

3.1 METÁFORAS DO NÃO-LUGAR E DO ENTRELUGAR EM “A TERCEIRA MARGEM DO RIO” E “LÁ, NAS CAMPINAS”

No nível temático, os contos “A terceira margem do rio” e “Lá, nas campinas”, desde o título, situam a problemática do espaço como marca expressiva da narrativa. Na construção dos enredos, verifica-se uma aproximação, uma vez que em ambas as histórias as personagens habitam determinados espaços ou a eles tentam regressar. O conto “A terceira margem do rio” direciona-se ao rio e suas margens, grandes condutores da história, pois esses são os elementos desencadeadores da ação das personagens da narrativa. Na trama, o rio e suas margens, sobretudo a terceira, constituem uma metáfora indiciadora de um lugar imaginário e motivo instigador do drama das figuras. Em “Lá, nas campinas”, por sua vez, o fio condutor da história são as obsessivas recordações da infância de Drijimiro. No conto, a personagem vive da contemplação de um lugar imaginário, indefinido, configurado como distante ou, como quer o autor do conto, um lugar concebido como “Lá”/lar. O desejo de reencontrar tal lugar, mesmo que através da imaginação, alimenta em Drijimiro a continuidade da vida, pois a personagem vive do anseio de tornar a vontade uma realidade.

De um modo geral, as personagens centrais dos dois contos demonstram um desejo de completude e por isso vivem em uma busca incessante por algo, seja um lugar ideal, como acontece em “Lá, nas campinas”, ou pelo autoconhecimento, como ocorre em “A terceira margem do rio”.

No que concerne ao foco narrativo, em “A terceira margem do rio” a história é narrada em primeira pessoa, pelo filho, conhecedor do universo narrado, em que todos os fatos apresentados correspondem ao seu ponto de vista. Já em “Lá, nas campinas”, a trama é narrada por um “narrador externo”¹³ que possui uma identidade desconhecida e conhece a história em todos os ângulos, sobretudo, a trajetória de Drijimiro, testemunhando a margem dos acontecimentos, uma vez que nem a personagem conseguiu resgatar todas suas lembranças vivenciadas, muito menos o narrador. Contudo, no fim da narrativa vemos um narrador onisciente conhecedor das angústias de Drijimiro e do que se passa no íntimo do protagonista.

Quanto aos personagens das histórias, cabe dizer que “Lá, nas campinas” possui poucos personagens, Drijimiro é o protagonista, “[...] orfandante [...] passara

¹³ Cuando en un texto el narrador nunca se refiere explícitamente a sí mismo como personaje, podremos, de nuevo, hablar de narrador externo (NE). Ya que no figura en la fábula que él mismo narra, hablaremos de un narrador vinculado a un personaje, un (NP). La diferencia entre NE y un NP, un narrador que cuenta de otros, y un narrador que habla sobre sí mismo, podría relacionarme con una diferencia en la intención narrativa. (BAL, 1990, p. 128).

por incertas famílias e mãos; o que era comum, como quando vêm esses pobres, migrantes” (ROSA, 1979, p. 85). De origem humilde e incerta, o protagonista segue sua vida com poucas memórias e poucas pessoas em seu convívio, entre eles: Lô Nhõ, Rixío, Dona Divída e Dona Tavica, o Padre e sua sobrinha, personagens que participam brevemente da narrativa. No que se refere ao conto “A terceira margem do rio” também se constitui por um número reduzido de figuras não nomeadas, referidos por: nosso pai, nossa mãe, minha irmã, meu irmão, o tio nosso, o padre, dentre outros. Eles são identificados pelas atribuições que lhe competem, com ênfase das marcas de territorialidade a partir do uso dos possessivos.

A narrativa “A terceira margem do rio” é enunciada no tempo presente, apesar da ação ter acontecido no passado. Ela é marcada cronologicamente pela ordem sequencial dos fatos, da vida dos personagens: “[...] certo dia, nosso pai mandou fazer para si uma canoa”; “E esquecer não posso, do dia em que a canoa ficou pronta”; “E a canoa saiu se indo”; “Nosso pai não voltou” (ROSA, 2001, p. 79 – 80), caracterizado pelo tempo da existência humana. Torna-se possível dizer, portanto, que é uma história narrada sem interrupções. Em “Lá, nas campinas”, o presente e o passado estão em constante trânsito na vida e nas lembranças de Drijimiro, como se existissem dois tempos, o da realidade e o “[...] durado na imaginação” (ROSA, 1979, p. 85). Tudo isso tornou essa categoria confusa e incerta na narrativa, visto que o passado predominou no conto, enquanto que o presente ficou à margem da trama. Nesse sentido, o personagem Drijimiro vive o presente com o sentido no passado, o que se verifica nas renitentes tentativas falhas de restaurar as lembranças, quando o tempo já era outro.

Quanto ao espaço, no que se refere ao conto “A terceira margem do rio”, verificamos que a metáfora da viagem do pai para o rio, onde permanecerá em sua embarcação durante toda a narrativa, é ponto de partida e ponto de chegada para uma reflexão sobre outra metáfora, a terceira margem. No conto, podemos dizer, à luz de Carmello (2003, p. 01), que esse é “[...] um espaço insituável entre as duas margens [...] esse local encerra uma concepção de espaço e de mundo muito especial, onde a terceira margem acena como uma abertura para o infinito de possibilidades do humano”. Mais que uma missão, o isolamento paterno dentro do barco e no meio do rio sugere também a busca do eu, daí a incompreensão de todos, pois o encontrar-se é individual, é solitário, conforme declara Andrade (1997, s.p), ao referir-se ao momento de deixar algo para trás, quando chega o tempo de

abandonar: “[...] as roupas usadas, que já tem a forma do nosso corpo, e esquecer os nossos caminhos, que nos levam sempre aos mesmos lugares. É o tempo da travessia: e, se não ousarmos fazê-la, teremos ficado, para sempre, à margem de nós mesmos”.

No que concerne ao conto “Lá, nas campinas”, o espaço é determinante no comportamento e no rumo da vida da personagem protagonista, que viveu sua infância em um espaço rural com seus valores naturais, referido textualmente pelo narrador: “Falou, o que guardado sempre sem saber lhe ocupara o peito, rebentado: luz, o campo, os pássaros, a casa entre bastas folhagens, amarelo o quintal da voçoroca...” (ROSA, 1979, p. 87). Contudo, deixa o campo, adquire novos comportamentos e experiências do lugar que cresceu, mas sem se esquecer do lugar onde viveu quando criança e onde residem suas memórias nas campinas, que ele busca recuperar. Por conta disso, o espaço é representado como um não-lugar, por não conter definições reais, demarcações físicas, mas anseios irrealis, aspirações utópicas reiterado pela polaridade lá e cá a partir da expressão que dá nome ao título.

O conto “A terceira margem do rio” traz a solidão como característica predominante do espaço da casa, pela partida de um a um dos membros da família do barqueiro, restando apenas o filho que fica na casa e o pai que habita em sua embarcação dentro do rio. Assim, enquanto que no início da narrativa a casa era habitada por todos, no final todos partem e a morada fica vazia, abandonada. Em contrapartida, no conto “Lá, nas campinas” o traço peculiar são as lembranças do espaço habitado na infância do protagonista (a casa), como apresenta o narrador: “Vinha-lhe a *lembrança – do último íntimo*, o mim de fundo [...] A casa, depois de descida, em fojo de árvores [...]” (ROSA, 1979, p. 84, *grifos nossos*). A imagem da casa sugere muito sobre essa árdua missão, uma vez que ela é mais que uma parte do espaço dessa recordação, ela é o nosso primeiro mundo:

As verdadeiras casas da lembrança, as casas onde os nossos sonhos nos levam, as casas ricas de um onirismo fiel, são avessas a qualquer descrição. Descrevê-las seria fazê-las visitar. Do presente, pode-se talvez dizer tudo, mas do passado! A casa primeira e oniricamente definitiva [...] (BACHELARD, 2008, p. 205).

Desse modo, vemos que a casa marca, categoricamente, a infância de Drijimiro, ao ponto de, passados anos, ainda ser a sua referência para a infância. Os

seus arredores também são carregados de acepção e todo o espaço recordado pelo personagem vem transmitir sensações importantes para ele, proporcionadas através das sugestões olfativas e visuais, desde as descrições da natureza guardada pela memória, até o odor exalado pelo campo. Quanto ao conto “A terceira margem do rio”, vemos a casa representar o rompimento da convivência familiar a partir do espaço íntimo desfeito, vazio, devido à viagem do pai para o meio do rio, essa que ganha uma acepção metafórica, pois o percurso é percorrido não fisicamente, mas psicologicamente, interiormente.

Mediante isso, podemos dizer que em ambas narrativas os termos correlatos ao espaço, a saber: entrelugar e não-lugar, apresentam-se com acepção metafórica atribuída ao texto narrativo. Assim, a recorrente frase “Lá, nas campinas” é representada como um não-lugar ou espaço utópico/ideal, em que o “Lá” retrata um mundo imaginado e sem contornos físicos. Enquanto que no conto “A terceira margem do rio”, a terceira margem é compreendida como o entrelugar, um espaço mítico, não representado, não real, relacionado à busca do eu.

3.2 FIGURAÇÕES DO ESPAÇO DA CASA EM “NENHUM, NENHUMA” E “FARAÓ E A ÁGUA DO RIO”

No nível temático, as narrativas “Nenhum, Nenhuma” e “Faraó e a água do rio” nos permitem afirmar, com base em seus enredos que seguem temáticas diferentes. No primeiro conto, temos um garoto que está em uma “casa-de-fazenda” indefinida, acompanhado de pessoas que não conhece, até que ao voltar para o seu lar, reencontra seus pais e passa a se questionar diante dos acontecimentos vividos. Já no segundo, um grupo de ciganos chega à Fazenda Crispins e passa a se relacionar com os fazendeiros, criando um vínculo de afetividade, frequentando também os espaços da casa, até irem embora. Apesar dos enredos não convergirem, será a partir das divergências que buscaremos um eixo aproximativo entre as histórias.

No que concerne ao foco narrativo, cabe destacar que em “Faraó e a água do rio” a história é narrada em terceira pessoa: “Vieram ciganos consertar as tachas de açúcar da Fazenda Crispins [...]” (ROSA, 1979, p. 57), por um narrador que possibilita uma visão múltipla da história: “Saíam embora agora, adeus, adeus [...]”

(ROSA, 1979, p. 60). Já em “Nenhum, Nenhuma”, o locutor transita da terceira para primeira pessoa, conforme podemos observar a partir do seu ponto de vista: “O menino, assustando-se, correrá a refugiar-se na cozinha, escura e imensa [...]” (ROSA, 2001, p. 100). Quando o menino volta para sua casa, por exemplo, constatamos a alteração da narração: “Minha mãe me beijou, queria saber notícias de muita gente, olhava se eu não rasgara minha roupa [...]” (ROSA, 2001, p. 105-106). Por se tratar de uma história que se passa entre o passado e o presente, vemos a presença das duas vozes, que em alguns momentos do conto faz com que a narrativa seja suspensa e retomada várias vezes.

Quanto aos personagens, verifica-se que no conto “Nenhum, Nenhuma” eles não são nomeados e suas identidades e parentescos são desconhecidos, referidos apenas por: um Menino, um Moço, uma Moça, um Homem sem aspecto e uma velha ancianíssima, assim o conto constitui-se de personagens vazios, pois, conforme Zilberman (1999), sem nome não é possível construir uma identidade social. No conto “Faraó e a água do rio”, por sua vez, as figuras são nomeados, inclusive são formas de individuação que antecipam traços da história narrada, tais como hierarquia e poder na representação dos proprietários. Entre os personagens estão o casal de fazendeiros, Senhozório e Siantônia, que tem três filhos: Siozorinho, Sinhalice e Sinhiza. Todos vivem na Fazenda Crispins. Apesar de nomeados como Ozório, Antônia, Ozorinho, Alice e Iza, são referidos durante toda a narrativa através da junção do tratamento de senhor ou senhora, unido ao nome para exprimir uma espécie de respeito, conforme a época. Além deles, estão Güitchil, Rulu, Florflor, Constantina, Demétria e Aníssia os ciganos da narrativa, e diferentemente dos senhores, eles não possuem um modo de tratamento associado aos nomes, o que reitera a liberdade dessa gente a começar pelo despreendimento da ausência de formalidade.

Essa dicotomia entre personagens direciona o nosso olhar a cada narrativa, em que a primeira é categoricamente legitimada pelo mistério contido na casa-de-fazenda e que engloba toda história, a começar pelos personagens de “Nenhum, Nenhuma” esvaziados de identidades, passado e memória. Enquanto que na segunda narrativa, percebemos o impasse de mundos polarizados entre fazendeiros e ciganos, em que os primeiros possuem nome e sobrenome e um espaço símbolo de tradição e eternidade: a Fazenda Crispins; em contrapartida, os últimos também nomeados, porém sem sobrenome e moradia fixa, marcas da herança familiar,

denotam a mobilidade a partir dos espaços abertos que frequentam instáveis como o vento, como se fossem filhos destes, “[...] viventes quase à boca dos ventos” (ROSA, 1979, p. 59).

No que se refere ao tempo predominante nas histórias narradas, é oportuno dizer que a narrativa “Faraó e a água do rio” abarca o tempo cronológico, desde a chegada até a partida dos itinerantes à Fazenda, correspondendo ao tempo do relógio, conforme indicado no discurso romanesco: “Já no fim do dia”; “À noite”; e também no tempo do calendário: “[...] era fim de agosto”. No conto “Nenhum, Nenhuma”, conforme Carmello (2003, p. 02), “[...] a indefinição do espaço se articula com a questão do tempo, na medida em que todas as referências a espaços indefinidos misturam-se à memória perdida que o narrador tenta recuperar”, como acontece com a insituável recordação da data, não esclarecida no conto, segundo os trechos que seguem: “[...] há era uma data”; “Na verdade a data não poderia ser aquela [...] que a data era 1914?” (ROSA, 2001, p. 98). Desse modo, o tempo da narrativa é incerto, uma vez que o passado e o presente encontram-se interligados, o que dificulta a assimilação da história narrada pelas renitentes retomadas ao passado através do fio da memória.

No cotejo dos contos, notamos ainda outras relações no que concerne aos espaços. Ambas as narrativas acontecem em casas de fazenda – apesar do conto “Nenhum, Nenhuma” apresentar a incerteza da referência do lugar: “[...] ou talvez não tenha sido numa fazenda” (p. 97). Assim, elas acontecem em cenários notadamente rurais, com estruturas arcaicas, comum à época, como verificamos em “Faraó e a água do rio” a partir da narração: “[a] Fazenda Crispins, sobre a cachoeira do Riachão e onde há capela [...]” (ROSA, 1979, p. 57). A descrição paisagística remete às características do lugar – a Fazenda Crispins de Senhozório e Siantônia – desde à localização até a religiosidade. Já no segundo conto, vemos também se tratar de uma “[...] região dos casarões-de-fazenda” (ROSA, 1997, p. 97), com uma possível estrutura/arquitetura vernacular, marcada ainda pela indefinição “[d]a mansão, estranha, fugindo, atrás de serras e serras” (ROSA, 2001, p.97). A casa de fazenda que mais parecia humanizada – como se estivesse a escapar, fugir, esconder-se entre a serra – vem antecipar o oculto que norteará a história.

Diante disso, apesar da casa representar a intimidade, fundamentada em sua acepção de conforto e alento, ela também pode conter espaços “arruados”, como é o caso da varanda, à luz de DaMatta (1997, p. 56), por fazer “[...] a ponte entre o

exterior e o interior”, denotando transição. Traço que é notadamente apresentado nas duas narrativas: “Sinhalice e Sinhiza, filhas, ainda que do varandão, de alto, apreciaram espiar [...]” (ROSA, 1997, p. 57); o modo como as Sinhás ficam no varandão observando os ciganos constata o anseio em chegarem ao mundo deles. Porém, é notória a disparidade entre esses dois polos, em que as sinhás estão em posições privilegiadas, elevadas no alto da varanda, “[...] espaço de transição entre casa e rua” (SILVA, 2013, p. 01), enquanto que os ciganos estão na parte térrea, rebaixados, “[...] a condição de suspensão, do alto, marca a distância entre fazendeiros e ciganos, os de baixo, ao mesmo tempo em que pode confundir o imaginário que separa esses polos – casa e rua, alto e baixo” (SILVA, 2013, p. 01).

Em “Nenhum, Nenhuma” ainda, percebemos também: “Mas um menino penetrara no quarto, no extremo da varanda, [...] que, de acordo com o que se verifica, em geral, na região dos casarões-de-fazenda com alta comprida varanda, seria o ‘escritório’” (ROSA, 1997, p. 97). A varanda, assim como a cozinha, a janela, a sala de visita, entre outros espaços arruados da casa recebem essa nomeação porque “[...] temos dentro da própria casa uma rigorosa gramática de espaços e, naturalmente, de ações e reações” (DA MATTA, 1997, p. 50). O trânsito entre o interno e o externo denota que os espaços “arruados” também podem adentrar no espaço da casa.

Frente a isso, percebemos que o espaço da casa possui grande relevância como característica definidora dos contos. Em “Nenhum, Nenhuma” constatamos a relação direta das personagens com a mansão, lugar onde a maior parte da história acontece preferencialmente nos espaços do quarto, escritório, cozinha ou ainda em seus arredores – jardim, serra, varanda – direcionando-se ao espaço íntimo. Cabe pontuar que essa narrativa não estabelece um vínculo com a objetividade e sensatez, mas com seus antônimos. A casa é o centro de toda narrativa, apesar de situar-se em um espaço não determinado, a começar pela localização, é lá onde a maior parte dos fatos da história acontece: a doença se instaura, a velhice se delonga, um amor se rompe e a coadjuvância, assumida, até o momento, pelo garoto perde espaço quando ele entra em cena, deixa a mansão e segue viagem, regressando ao encontro dos pais a sua primeira morada. Assim, o espaço íntimo do lar, nessa narrativa, é direcionado para atender a proposta do mistério, já sugerido pelo conto.

Em “Faraó e a água do rio”, verificamos o espaço da casa – uma tradicional casa de fazenda – em contrapartida ao espaço da rua, sob a ótica de DaMatta, em que o espaço fechado do lar sugere a identidade e imobilidade dos fazendeiros, enquanto que a itinerância cigana, a partir das andanças no espaço aberto da rua, remete à errância. O paradoxo entre os dois mundos – dos fazendeiros e dos ciganos – vem nortear a história, sobretudo quando a matriarca Siantônia “[...] reprovou se acomodasse o filho a feitorar hereges” (ROSA, 1979, p. 57), legitimando as diferenças entre os dois polos. Todavia, percebe-se no decorrer do conto que senhores e gitanos começam a frequentar os espaços opostos, e ambos passaram a dividir costumes, firmar amizades e viver em harmonia: “Ousaram pedir: para, trajados cujos casacões, visitarem a Virgem. Siantônia cedeu [...]” (ROSA, 1979, p. 58). Cabe dizer que o comportamento da fazendeira vem consolidar o rompimento, inicialmente firmado entre esses mundos, ao ponto de desejar realizar andanças, tal qual faziam os ciganos e a Sagrada Família. Seu estado de saúde pode ter provocado a reflexão e despertado um novo desejo, um novo sentido para a vida, e, talvez por isso, o isolamento entre paredes parecia não mais satisfazê-la, visto que seu espaço eminentemente familiar, agora já não denotava tamanha satisfação, ao ponto da matriarca buscar outros espaços. Em consonância a isso, observamos uma abertura para o trânsito em outros lugares da fazenda entre eles, porém, os ciganos vão embora e os fazendeiros, por sua vez, permanecem na fazenda, enquanto que o grupo segue viagem e “se tiver sorte viver dourados anos”.

Bachelard (2008, p. 200) ressalta que: “Todo espaço verdadeiramente habitado traz a essência da noção de casa”. De acordo com essa perspectiva, vemos que as duas narrativas se constituem em espaços fechados, pois acontecem no espaço da casa, e ainda que uma narrativa estabeleça a dicotomia com a rua, ambas as histórias se passam em casas de fazendas, amplas e em cenários tipicamente rurais. Todavia, mesmo os espaços nas duas histórias sendo considerados vastos em extensão de terras, vemos que eles sufocam as personagens, uma vez que não proporcionam o aconchego e os atributos de “ninho”, que são traços característicos de um lar, configurando-se assim como um não lugar. Isso é possível verificar em “Nenhum, Nenhuma”, a partir da sensação evasiva do Menino em ocupar uma mansão e não conseguir reconhecê-la, nem tampouco seus habitantes. O mesmo acontece com o Moço que lá aparece por causa da Moça, e assim que ele percebe que não poderá casar com a mulher amada vai embora da

casa, levando consigo o garoto. E por fim, o desconforto do Menino ao chegar à sua casa e reencontrar seus pais e ter a reação de não pertencimento.

Em “Faraó e a água do rio” do ponto de vista do narrador, as paredes da fazenda constituem uma ameaça à família, obrigada a permanecer no lugar. As filhas Sinhalice e Sinhiza se contentavam ao estarem nas proximidades externas das varandas – pela denotação que o espaço externo sugere desde a novidade a liberdade – ainda que apreciando os ciganos. E os próprios itinerantes que, por natureza, não fixam morada, pois tinham como sina seguir viagem.

É possível afirmar, portanto, que o espaço da casa é de fato um recurso figurativo que aproxima as histórias. Em “Faraó e a água do rio” verifica-se uma disparidade entre a casa e a rua, já que a rua corresponde ao transitório e à mobilidade, tal como ocorre com a chegada e partida dos ciganos à Fazenda Crispins, assim como sugere aconchego e bem-estar. Todavia, ameaçam os fazendeiros por limitá-los a fixar permanente ocupação em suas terras. E em “Nenhum, Nenhuma”, por sua vez, a casa que também deveria sugerir a permanência, não atende a essa concepção, uma vez que o menino sai de uma casa para voltar para outra, sai de um espaço íntimo pra entrar em outro, porém não encontra contentamento – ou razões para permanecer na mansão – nem compreensão por parte dos pais – ao retornar ao seu lar.

Nesse contexto, faz-se necessário dizer que alguns locais em “Faraó e a água do rio” e em “Nenhum, Nenhuma” se configuram como noção metafórica de não-lugares – como a rua, frequentada pelos ciganos, e a casa imaginária, um sonho/um desejo habitada pelo menino e as outras personagens – o que leva as figuras a buscarem novos espaços, como o Moço e o Menino ao partirem da mansão: “O Moço partia, para sempre, torna-viajor, com ele ia também o Menino, de volta a casa” (ROSA, 2001, p. 105) e os ciganos da Fazenda Crispins: “[...] saíam embora agora, adeus, adeus” (ROSA, 1979, p. 60). Contudo, a casa dos fazendeiros revela grande identidade do lugar e dos moradores; assim o não-lugar é caracterizado de modo diferente nesses dois contos.

3.3 FIGURAÇÕES DO ESPAÇO: INTER-RELAÇÕES ENTRE OS CONTOS

No cotejo dos contos, verificamos similaridades nos espaços entre as duplas, a saber: “A terceira margem do rio” e “Lá, nas campinas”; “Nenhum, Nenhuma” e “Faraó e a água do rio”. Entretanto, além das semelhanças entre esses pares, percebemos uma espécie de relação cruzada entre os contos nos níveis temáticos e estruturais. A primeira constata-se entre “Lá, nas campinas”, integrante de **Tutaméia**, e “Nenhum, Nenhuma”, de **Primeiras estórias**, no que concerne à reminiscência, pois ambos são reconstituídos pelo fio da memória dos protagonistas Drijimiro e o Menino, respectivamente.

A indefinição do espaço quanto às recordações da infância é notória nesses contos. Em “Nenhum, Nenhuma”, a narrativa acontece em uma suposta casa de fazenda, distanciada, praticamente escondida, e que não é encontrada porque não se sabe se ela existe de fato, ou se é apenas uma imaginação, um sonho, um delírio. Em “Lá, nas campinas”, essa rememoração dos fatos vividos na infância também constitui o resgate de um lugar ideal, utópico recorrentemente lembrado, desejado, almejado pelo personagem Drijimiro, que pretende retornar a esse lar e não tem êxito. Nesse sentido, “[...] a relação de Drijimiro com o lugar das campinas, assim como a do Menino com a mansão atrás das serras, é uma relação pessoal, que depende de suas vidas particulares e da qual suas vidas dependem” (PERRONE-MOISÉS, 1998, p. 185).

De acordo com as indagações das personagens, essas recordações/inquietações da infância seriam o passaporte para os mundos a que essas figuras querem regressar, seja para provocar lembranças positivas de uma vida vivida, seja para habitarem, reviverem um passado retido na memória. Esses lugares associam-se a um lugar irreal, mágico, utópico, que está verdadeiramente distante. Todavia, a falta de clareza e as lembranças embaçadas impedem esse acesso para essa espécie de portal, que possivelmente poderá conduzi-los a esse espaço que tanto buscam. Cabe destacar a difusa representação do tempo em ambas as narrativas por se configurarem como não lineares, marcadas pelo tempo psicológico e representam recordações, sentimentos, emoções que passam na memória do narrador e da personagem. Vê-se que o tempo da ação das narrativas é diferente do tempo da enunciação, devido às histórias mesclarem o presente e o passado a partir das renitentes recordações.

Um aspecto convergente nos dois contos diz respeito ao modo de configuração do tempo. Em ambos, a história é construída levando-se em conta dois

tempos: em “Nenhum, Nenhuma”, a localização da história no tempo faz alusão ao ano de 1914, o ano em que a história se passou, mas na atualidade do enredo, ocasião em que ocorre o resgate de um tempo configurado pelo viés da rememoração do garoto, o tempo é outro. O mesmo acontece em “Lá, nas campinas”: o personagem Drijimiro, depois de alcançar a vida adulta, vive de recordações da infância, passando a não viver o presente por tentar buscar/resgatar ansiosamente o passado. Ocorre, portanto, a representação de um tempo vivido e retido na memória e o tempo presente da ação, ou seja, dois modos particulares de *flashback*. Nos dois relatos, embora os narradores demonstrem a preocupação em definir, de modo preciso, o espaço e o tempo, ambos constituem de modo difuso e confuso, pois a memória dita a configuração do drama das personagens.

Já nos contos “A terceira margem do rio” e “Faraó e a água do rio” constatamos similaridades no que se refere à presença do grupo familiar em ambas as narrativas. No primeiro conto, a mãe, na ausência da figura masculina, o marido, é quem assume a administração da casa e os rumos a serem tomados após o barqueiro abandonar o lar. No segundo conto, por sua vez, observamos também a mulher como grande responsável do lar; apesar de enferma, era Siantônia, a mãe, quem administrava a fazenda, “[...] era ela a derivada de alto nome, posses” (ROSA, 1979, p. 58), a matriarca da família, mesmo com a presença do marido, em tempo integral, na fazenda e em pleno estado de saúde.

Verificamos também uma relação entre os títulos dos contos pela presença notória do rio. Em “A terceira margem do rio”, o rio e suas margens são desencadeadores da história, já em “Faraó e a água do rio”, ele apresenta-se como elemento simbólico, uma vez que o foco da narrativa se concentra na relação entre senhores e ciganos. Nessa narrativa, a metáfora da água do rio vem representar, através da água corrente e da água parada, a metáfora da mobilidade dos ciganos e também da fixação dos fazendeiros.

É oportuno apresentar a semelhança quanto ao tempo das narrativas de “A terceira margem do rio” e de “Faraó e a água do rio”, obedecendo à ordem natural do tempo, marcado cronologicamente. Em ambos, a ideia de partida serve como indício para o decorrer da trama: por um lado, é a partida do barqueiro que instiga o esfacelamento da família e a permanência do filho no lugar; por outro lado são os ciganos que partem, dando um fim ao despertar para a vida dos fazendeiros, algo que foi instigado após a acolhida do bando. Em “Faraó e a água do rio”, da chegada

até a partida, cria-se a ideia de duração do relato. No primeiro conto, a demarcação do passado e do presente que se delineia com a partida premeditada do pai, compondo a imagem do passado retido na memória do filho; no segundo texto, é a chegada dos andarilhos à Fazenda que compõe a noção de início. A narrativa se constitui da permanência dos ciganos na fazenda até sua partida.

Nesse contexto, faz-se necessário pontuar a similaridade no foco narrativo dos contos “A terceira margem do rio” e “Nenhum, Nenhuma”, uma vez que ambas as histórias tratam de episódios vividos na infância e são narrados depois que os narradores/personagens atingem a fase adulta, em que experimentam episódios na infância e retomam uma história vivida já na vida adulta.

A casa é o ponto focal e comum nas quatro narrativas, mas com perspectivas diferentes, descrições próprias e características singulares, seja: grande ou pequena, moderna ou rústica, urbana ou rural, a casa suscita significação e antecipa elementos da história. Em alguns momentos, apresenta-se como abrigo/ninho, em outros, como parte do espaço da história, e por fim, no sertão, as casas costumam apresentar espaços amplos, localizadas distantes da civilização, muitas vezes entre montanhas e colinas.

Sob a égide desses posicionamentos, vemos que a casa, em “A terceira margem do rio”, configura como espaço representativo de um abandono familiar e, por isso, denota a solidão e esfacelamento do grupo, pois no início da narrativa ela está habitada por todos, mas no final todos partem e a morada fica vazia, abandonada. A casa é constituída na lembrança do narrador, uma retomada dessa família que teve sua história familiar interrompida devido à entrega do barqueiro em relação a um desejo de busca do autoconhecimento.

Em “Faraó e a água do rio”, a casa de fazenda antiga é o símbolo de tradição e ancestralidade, batizada pelo sobrenome Crispins, que corresponde à descendência da família de Senhozória e Siantônia. Além dos fazendeiros, um grupo de ciganos também visitará a fazenda, no entanto, terão como casa o celeiro, local onde seria o espaço destinado ao alojamento dos cavalos ou para armazenar ferramentas de trabalho e cereais.

No conto “Nenhum, Nenhuma”, notamos uma mansão com varandas, uma legítima “casa-de-fazenda”. A casa é signo instigador da memória, lugar onde a ação ocorre, espaço da saudade, do mistério, da tristeza, da doença, do amor não concretizado, do silêncio do homem sem aspecto e da velha que não falava. A casa

sonhada/imaginada pelo menino que não recorda a localização, o local onde acontece a maior parte da história, e de lá principia o mistério que ronda a narrativa.

Em “Lá, nas campinas”, constatamos o esforço de Drijimiro para recordar o seu passado, o seu ninho, o seu Lá/lar. Nesse sentido, a casa está relacionada ao lugar de resgate da memória. A personagem não se lembra de seus pais: “De pessoas, mãe ou pai, não tirava memória” (ROSA, 1979, p. 84), todavia, recordava da “[...] casa, depois de descida, em fojo de árvores” (ROSA, 1979, p. 84), assim, a recordação desse lugar ganha notória relevância, pois é o elo para onde ele gostaria de voltar, como um feto que deseja regressar ao ventre, a sua origem.

Como outra característica predominante nos contos, constatamos a temática da viagem nas quatro narrativas. É oportuno retomar esse tema apresentado no capítulo dois deste trabalho, mais precisamente, no tópico “O espaço na ficção de João Guimarães Rosa”, como forma de apresentá-lo como recorrente na poética rosiana. Nessa perspectiva, os significados das viagens referem-se à busca das personagens por alguma coisa; em “A terceira margem do rio”, a viagem metafórica do pai em busca do autoconhecimento e do mistério da vida é um possível desejo de compreender o drama expresso no clássico questionamento “Quem sou eu?”, “De que mundo eu vim?”, “Para onde vou após a morte?”, questionamentos perenes, ainda sem resposta, que acompanham o ser humano em sua história e foi motivo instigador do avanço da filosofia, do mito e por que não dizer da literatura. Em “Faraó e a água do rio”, a viagem é emblema da itinerância, da condição de estrangeiro e forasteiro vivida pelos ciganos. Para além de tal problemática, verifica-se ainda a acolhida e a hospitalidade da parte dos fazendeiros. Em “Lá nas Campinas” e “Nenhum, nenhuma”, a viagem também é metafórica e indiciadora de desejos, o desejo de retorno às origens, de reviver uma história vivida num possível tempo mítico, retido na memória pelos personagens Drijimiro e o menino. Em linhas gerais, essas similaridades sugerem a eterna busca do homem pelo contentamento, pela satisfação, como a errância de Caim, fadado a procurar, a realizar sua travessia.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A obra, essa entidade para nós concreta, imediata, não fria e distante matéria de análise, e sim resultado de um esforço total de nosso ser, de uma luta exaustiva em muitas frentes.

Osman Lins

A temática do espaço é uma das marcas privilegiadas no conjunto da obra de João Guimarães Rosa, pois o sertão é notadamente reconhecido pela crítica como a territorialidade privilegiada em sua ficção. Essa temática não se constitui apenas no plano geográfico (físico), uma vez que a espacialidade sertaneja assinala o poder e o valor da natureza no desenho metafórico, mítico e místico do universo ficcional rosiano. Tudo isso nos direcionou a analisar as figurações do espaço ficcional em contos de Guimarães Rosa, destacando zonas fronteiriças assinaladas pelo cruzamento e pela superposição de mundos e de paisagens, pois os traços peculiares da narrativa do autor e o modo de conceber o homem, o espaço e o mundo tornaram sua ficção singular no cenário das letras brasileiras.

Diante das descrições paisagísticas do espaço sertanejo, constatamos que para além do espaço físico representado nas narrativas e configurado em diversas referências à natureza geográfica, transcorrem questões maiores como o mito e o símbolo, uma vez que na prosa rosiana, o Sertão não é apenas geográfico (físico), mas metafórico, mítico e místico.

A travessia, notadamente apontada pela crítica como uma característica constante na representação espacial nos contos analisados e que conduz os seres ficcionais a diversos e variados encontros e desencontros, como a busca do autoconhecimento em “A terceira margem do rio” ou de um lugar ideal, como em “Lá, nas campinas”. Essa temática está arraigada no contexto sertanejo e intimamente presente na ficção rosiana, como também se verifica na itinerância cigana de “Faraó e a água do rio” ou ainda na viagem de volta para casa, do Moço e do Menino, em “Nenhum, Nenhuma”.

Sob a égide desses posicionamentos, a abordagem analítica das narrativas nos leva a dizer que o espaço da ficção de Rosa configura-se com base nos elementos figurativos ligados a essa categoria. Daí as metáforas da margem, do não-lugar e do entrelugar – verificadas em “A terceira margem do rio” e “Lá, nas Campinas” – são indiciadoras do teor poético e mítico expresso no desenho espacial

nos contos. Quanto aos demais espaços, os contos “Nenhum, Nenhuma” e “Faraó e a água do rio”, representam a simbologia contida nos espaços da casa e do ninho, bem como a dicotomia do espaço fechado e do espaço aberto, que se configuram também, em alguns momentos, como não-lugares, pois levam as personagens a buscarem novos espaços.

Quanto aos espaços físicos de **Primeiras estórias** e **Tutaméia**, vale ressaltar que a maior parte deles caracteriza-se como predominantemente rurais, referenciando o sertão mineiro nas descrições paisagísticas representativa da fauna e da flora mineira, como verificamos nas quatro narrativas analisadas, através das descrições dos narradores; uma visão encantatória de um lugar habitado por pássaros, animais, rios e variedades de plantas que reiteram o poder e o valor da natureza. Contudo, contempla, ainda que brevemente, o espaço urbano com alguns traços da civilização e dentre outros aspectos no desenho mítico do universo ficcional rosiano.

No que concerne ao espaço nas narrativas, é oportuno dizer que “A terceira margem do rio” é uma metáfora indiciadora de um lugar imaginário, assim o título da narrativa assume uma conduta norteadora, pois vem corroborar com o valor simbólico e místico do conto, que se configura no espaço do entrelugar. A incógnita da terceira margem dá-se na imagem do rio que em termos reais possui apenas duas margens, assim, a terceira seria o entrelugar que se caracteriza por ser um lugar interstício, referindo-se a limites dispersos, que separa, mas aproxima um espaço não estabelecido. Desse modo, nessa narrativa, o entrelugar – espaço habitado pelo pai que se priva da convivência familiar, a partir do isolamento e do silêncio – assume a acepção de metáfora da condição humana, de um estado da alma/de reclusão, o refúgio e o próprio conflito existencial que o homem enfrenta na sua travessia interior na busca pelo autoconhecimento.

Em “Lá, nas campinas”, o presente e o passado estão em constante trânsito na vida e nas lembranças de Drijimiro. O passado sobrevive devido o desejo do personagem em torná-lo real, no entanto essa concretude não acontece, visto que o tempo é outro. O espaço nessa narrativa é representado como um não-lugar, uma espécie de espaço utópico, em que o vocábulo “Lá” relaciona-se a um distanciamento espacial, levantado pela polaridade lá e cá, direcionando-o a um lugar ideal e sem demarcações físicas, reais. Nesse contexto, faz-se necessário dizer que o espaço e o tempo da narrativa não se encontram, uma vez que ambos

transitam entre o real e o imaginário, as campinas constitui o lugar ideal, o desejo da personagem, um possível local de origem de Drijimiro; todavia, por configurar-se como um mito, num tempo mítico, converteu-se em breves lembranças que se perderam com o passar do tempo. Embora o retorno a esse lugar se configure como algo inacessível, impossível, ainda assim Drijimiro, sem êxito, busca reviver.

No que diz respeito às fronteiras espaciais, verificamos tal instância figurativa na estrutura da narrativa de “Lá, nas Campinas”, pois a personagem Drijimiro não encontra seu lugar ideal e passa a viver no entrelugar, na incansável busca desse espaço utópico munido de vagas lembranças. No que se refere ao conto “A terceira margem do rio”, a fronteira firmada na narrativa impossibilita o filho de alcançar o entrelugar habitado pelo pai na terceira margem.

Para situar as demais geografias das narrativas analisadas, observamos em “Nenhum, Nenhuma” a simbologia inserida nos espaços da casa e do ninho, à luz de Bachelard (2008), espaços que evocam e adiantam traços das histórias narradas. Em consonância a isso, somam-se outras determinantes da arquitetura ficcional rosiana que firma a dicotomia do espaço fechado e do espaço aberto, através da estruturação da casa e da rua, sob a ótica de DaMatta (1997), como vemos em “Faraó e a água do rio”.

Em “Nenhum, Nenhuma”, a casa é o centro de toda narrativa, porém, por situar-se em uma localização indeterminada, verifica-se a imprecisão do espaço que se configura como um não-lugar a partir da casa imaginária. Nesse sentido, apesar dos personagens estarem na mesma casa, a razão que os levou à reunião naquele lugar é o que de fato intriga o leitor. Assim, o narrador busca definir o espaço e o tempo – que ocorrem simultaneamente e que faz o narrador transitar de uma dimensão (temporal/espacial) a outra – nessa narrativa, que se constitui de modo difuso e confuso, tecida pelo fio da memória em que todos podem ser um ou nenhum.

No conto “Faraó e a água do rio”, a narrativa representa dois espaços que se contrapõem. O primeiro é a casa da fazenda Crispins, que assinala a identidade e imobilidade dos fazendeiros, enquanto que o segundo é a rua, que remete a insegurança pelas andanças dos gitanos no espaço aberto. O paradoxo entre os dois mundos – a casa e a rua – vem nortear a história, legitimado pelas formas de vida, culturas, vestimentas, costumes, comportamentos e espaços, ainda que referenciando a disparidade entre eles. Frente a isso, é pertinente dizer que os

locais em “Faraó e a água do rio” e em “Nenhum, Nenhuma” se configuram como noção metafórica de não-lugares. No primeiro, o não-lugar refere-se somente à rua, frequentada pelos ciganos, que os instigam à itinerância; a casa dos fazendeiros, ao contrário, revela grande identidade do lugar e dos moradores, no espaço fechado do lar. No segundo, a noção metafórica de não-lugar acontece a partir da casa imaginária – um sonho/um desejo – habitada pelo menino e as outras personagens – que os levam a buscarem novos espaços, como o Moço e o Menino ao partirem da mansão. Assim, o não-lugar é caracterizado de modo diferente nesses dois contos.

Diante disso, no cotejo das quatro narrativas através de uma análise crítico-comparativa, concluímos que elas estão intimamente relacionadas aos espaços e seus termos correlatos, seja pelo título, seja pelas descrições do lugar. Contudo, observamos também algumas divergências, no que concerne aos aspectos estruturais, ora apresentados no capítulo três.

Em linhas gerais, esperamos que esta pesquisa tenha atendido aos objetivos pretendidos, apesar de reconhecermos as lacunas existentes e a necessidade de mais estudos sobre essa temática e seus termos correlatos representados no texto literário, mais precisamente, na ficção rosiana. Em suma, esperamos ter contribuído de alguma forma para o estudo dos espaços na prosa de João Guimarães Rosa.

REFERÊNCIAS

ALBERGARIA, Consuelo. O sentido do trágico em 'A terceira margem do rio'. In: COUTINHO, Eduardo. (Org.). **Guimarães Rosa**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1983, p. 520-526.

ALVES, Sérgio Pereira. **Dicionário de Símbolos e Imagens Oníricas**. Disponível em: <<http://www.salves.com.br/dicsimb/dicsimbolon/numeros.htm>> Acesso em: 18 de jan. de 2015, às 16:32.

AMORIM, Marília. Cronotopo e exotopia. In: BRAIT, B. (org.). **Bakhtin: outros conceitos-chave**. São Paulo: Contexto, 2006. p. 95-114.

AUGÉ, Marc. **Não lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade**. Campinas, São Paulo: Papirus, 2012.

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

_____. **A poética do devaneio**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BAKHTIN, Mikhail. **Questões de Literatura e de estética: a teoria do romance**. Tradução do russo de Aurora Fornoni Bernadini *et al.* 4 ed. Editora Unesp: São Paulo, 1998.

BAL, Mieke. **Teoría de la narrativa: una introducción a la narratología**. 3. ed. Madrid: Catedra, 1990.

BANDEIRA, Manuel. **Poesia Completa e Prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986.

BARTHES, Roland. **Aula**. São Paulo: Cultrix, 1996.

BHABHA, HOMI K. **O local da cultura**. Tradução Myriam Ávila *et al.* Belo Horizonte: UFMG, 1998.

BORGES FILHO, Ozíris. **Espaço e literatura: introdução à toponálise**. São Paulo: Ribeirão Gráfica e Editora, 2007.

BOSI, Alfredo. Situação e formas do conto brasileiro contemporâneo. In: **O conto brasileiro contemporâneo**. 14. ed. São Paulo: Cultrix, 1997, p. 7-22.

_____. **Céu, inferno: ensaios de crítica literária e ideológica**. São Paulo: Duas Cidades, 2003.

BRANDÃO, Luís Alberto. **Teorias do espaço literário**. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte, MG: FAPEMIG, 2013.

BRITO, Francisca Marta Magalhães de. **A Metaficção em Tutameia: contos e prefácios em diálogo com uma teoria ficcional**. Tese (Doutorado). Recife: UFPE, 2013. Disponível em: <<http://www.pglettras.com.br/2013/teses/tese-Francisca-Marta-Magalhaes-de-Brito.pdf>>. Acesso em 10 de dez. de 2015.

CAMPOS, Maria Inês Batista. Questões de literatura e de estética: rotas bakhtinianas. In: BRAIT, Beth (Org). **Bakhtin, dialogismo e polifonia**. São Paulo: Contexto, 2009, p.113-150.

CANDIDO, Antonio. O homem dos avessos. In: COUTINHO, Eduardo F. (Ed.). **Guimarães Rosa**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991. p.294-309. (Coleção Fortuna Crítica).

_____. A nova narrativa. In: _____. **A educação pela noite e outros ensaios**. 3. ed. São Paulo: Ática, 2000. p. 199-217.

_____. Euclides da Cunha, sociólogo. In: **Textos de intervenção**. São Paulo: Duas Cidades/Ed. 34, 2002. p. 174-82.

_____. **Formação da literatura brasileira**: momentos decisivos. 9. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 2000.

CARMELLO, Patrícia da Silva. Da não-distância ao infinito: versões do espaço em Guimarães Rosa. **Revista Garrafa** (PPGL/UFRJ. Online). v. 1, p. 1 – 7, 2003. Disponível em: <[www.ciencialit.letras.ufrj.br/imagens/Espaço%20da%20escrita%20\(1\).doc](http://www.ciencialit.letras.ufrj.br/imagens/Espaço%20da%20escrita%20(1).doc)>. Acesso em 01 de jun. de 2016.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**. Artes de fazer. Rio de Janeiro: Vozes, 2003.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. 9ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2015.

COUTINHO, Eduardo. F. (Org.). **Guimarães Rosa**. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991. 580 p. Coleção Fortuna Crítica.

CUNHA, Euclides da. **Os sertões**. Edição crítica de Walnice Nogueira Galvão. São Paulo: Ática, 1998;

CURTIUS, Ernst Robert. **Literatura Europeia e Idade Média Latina**. trad Margit Frenk Alatorre y Antonio Alatorre, 1996.

DAMATTA, Roberto. Espaço – casa, rua e outro mundo: o caso do Brasil. In: **A casa e a rua**: espaço, cidadania, mulher e morte no Brasil. Rio de Janeiro: Rocco, 1997, p. 29-63.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs**: capitalismo e esquizofrenia – vol. 1. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.

DIMAS, Antonio. **Espaço e romance**. São Paulo: Ática, 1985.

DUARTE, Livia Lemos; SILVA, Maria de Fátima Santos. **O Entre-lugar na Terceira margem do rio, de Guimarães Rosa e em Las dos orillas, de Carlos Fuentes.** 2011. Disponível em: <http://www.lettras.ufrj.br/neolatinas/mesdia/publicacoes/cadernos/a4n3/livialemos_mariasantos.pdf>. Acesso em 20 de jul. 2015, às 18:28.

FANTINI, Marli. **Guimarães Rosa: fronteiras, margens, passagens.** São Paulo: Editora SENAC, 2003.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

FERREIRA, Isabel Maria da Cunha. **A morte em quatro narrativas brasileiras da segunda metade do século XX.** 2006, 174 f. Dissertação (Mestrado em Literaturas Românicas) – Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Portugal.

FINAZZI-AGRÒ, Ettore. **Um lugar do tamanho do mundo: tempos e espaços da ficção em João Guimarães Rosa.** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001.

FOUCAULT, Michel. Outros espaços. In: **Ditos & Escritos III - Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema.** Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001, p. 411- 422.

FREYRE, Gilberto. **Casa-grande & senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal.** 481 ed. São Paulo: Global, 2003.

GALVÃO, Walnice Nogueira. O mago do verbo. In: **SCRIPTA.** Belo Horizonte, v. 5, n. 10, 1º sem, 2002, p. 343-351.

_____. Rapsodo do sertão: da lexicogênese à mitopoese. In: **Cadernos de Literatura Brasileira.** São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2006, p. 144-186.

GAMA-KHALIL, Marisa Martins. **O espaço labiríntico em Duelo, de Guimarães Rosa.** 2008, p. 41-53. Disponível em: <<http://periodicos.unb.br/index.php/cerrados/article/download/8368/6364>>. Acesso em Mai. 2016, às 19:25.

GANCHO, Cândida Vilares. **Como analisar narrativas.** São Paulo: Ática, 2004.

HANCIAU, Nubia Jacques. Entre-lugar. In: FIGUEIREDO, E. (Org.). **Conceitos de literatura e cultura.** Juiz de Fora: Ed. UFJF, 2005, p. 125-141.

HOLT, Isabel Von. **As terceiras margens: Outros espaços na obra de João Guimarães Rosa.** 2010. Disponível em: <http://www.lai.fu-berlin.de/disziplinen/brasilianistik/veranstaltungen/symposium_igrosa/essaywettbewerb/Isabel_von_Holt_As_terceiras_margens.pdf>. Acesso em: 22 de mai. 2016, às 15:13.

HOMERO. **Odisséia.** Lisboa: Livros Cotovia, 2005.

_____. **Ilíada**. Trad. Heraldo de Campos. São Paulo: Arx, 2008.

LIBRANDI-ROCHA, Marília. Nuvens invisíveis. A poética da latência e da nuance no conto “Nenhum, Nenhuma” de João Guimarães Rosa. **Ellipsis 9: The American Portuguese Studies Association**. 2011, p. 93-108.

LINS, Osman. **Lima Barreto e o espaço romanesco**. São Paulo: Ática, 1976.

LORENZ, Günter W. Diálogo com Guimarães Rosa. In: COUTINHO, Eduardo F. (Org.). **Guimarães Rosa**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991. p. 62-97.

LOTMAN, Iúri. **A estrutura do texto artístico**. Lisboa: Estampa, 1978.

LUKÁCS, Georg. Narrar ou descrever? - uma contribuição para uma discussão sobre o naturalismo e sobre o formalismo. In: **Ensaio sobre literatura**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968, p. 47-99.

MARTINS, Wilson. Literaturnost. **O Estado de São Paulo**. São Paulo, 13 de janeiro de 1968. Suplemento Literário, p. 4.

MORUS, Thomas. **A Utopia**. São Paulo: Nova Cultural. 1997.

NOVIS, Vera. **Tutaméia: engenho e arte**. São Paulo: Perspectiva, 1989.

NUNES, Benedito. **O dorso do tigre**. Prefácio de Affonso Ávila. São Paulo: Editora 34, 2009.

OLIVEIRA, Edson Santos de. Nonadas: uma leitura de “Lá nas campinas”, de Guimarães Rosa. **Reverso**. Belo Horizonte. Ano 35. n. 65. 2013. p. 39 – 46.

OLIVEIRA, Silvana. Entre margens – uma leitura para o conto “A terceira margem do rio”, de João Guimarães Rosa. **Revista de História Regional**: Inverno, 2009. p. 82-103.

PACHECO, Ana Paula. Guimarães Rosa. **Revista Cult**, n. 43, 2001. p. 42 - 63.

PASCHOA, Airton. Casa-grande & grande-sertão num conto de Guimarães Rosa. **REVISTA USP**, São Paulo, n.47, 2000, p. 44-51.

PAZ, Octavio. **El mono gramático**. México: Seix barral, 1974.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. Nenhures 2: “Lá, nas campinas”. **SCRIPTA**, Belo Horizonte, v. 2, n. 3, p. 178-189, 2. sem. 1998.

Pires, Antônio Donizeti. No buriti bom: modos de narrar & motes de vida. **Revista Trama**, v. 1, n. 2 – 2º semestre de 2005.

QUEIROZ, Rachel de. **O Quinze**. 33. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1984.

RAMOS, Graciliano. **Vidas secas**. 23. ed. São Paulo: Martins, 1969.

REGO, José Lins do. **Menino de engenho**. Petrópolis, Rio de Janeiro: José Olympio, 2001.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. Espaço. In: _____. **Dicionário de teoria da narrativa**. São Paulo: Ática, 1988, p. 204-208.

RIVERA, Tania. Entre o que se vê e o que se escreve “Nenhum, nenhuma” e a interpretação. In: **Guimarães Rosa e a psicanálise; ensaios sobre imagem e escrita**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005. p. 47 – 60.

RÓNAI, Paulo. (org.) **Guimarães Rosa**. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/ Pró Memória/ INL, 1991. (Fortuna Crítica, 6).

_____. Os vastos espaços. In: ROSA, G. **Primeiras estórias**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005. p. 19 - 47.

ROSA, João Guimarães. A terceira margem do rio. In: **Primeiras estórias**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001, p. 79-85.

_____. Nenhum, nenhuma. In: **Primeiras estórias**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001, p. 97- 106.

_____. Faraó e a água do rio. In: **Tutaméia** (terceiras estórias). Rio de Janeiro: José Olympio, 1979, p. 57- 60.

_____. Lá nas campinas. In: **Tutaméia** (terceiras estórias). Rio de Janeiro: José Olympio, 1979, p. 84-87.

_____. **Grande sertão: veredas**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1958.

_____. **Sagarana**. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984. 386 p.

_____. Páramo. In: **Estas estórias**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001, p.261-290.

_____. CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA: **João Guimarães Rosa**. Colaboradores: Cleusa Rios Pinheiro Passos et al. Instituto Moreira Sales: Rio de Janeiro, 2006.

SÁ-CARNEIRO, Mário de. **Obra completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.

SANTIAGO, Silviano. O entre-lugar do discurso latino-americano. In: _____. **Uma literatura nos trópicos**. Rio de Janeiro: Rocco, 2000, p. 9-26.

SANTOS, Luis Alberto Brandão; OLIVEIRA, Silvana Pessoa de. Espaço e Literatura. In: **Sujeito, tempo e espaço ficcionais: Introdução à Teoria Literária**. São Paulo: Martins Fontes, 2001, p. 67-93.

SCHWARZ, R. Grande sertão: Estudos. In: COUTINHO, E. (org) **Guimarães Rosa**. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991, p. 378-389

TABUCCHI, Antonio. O olhar insondável. In.: **Folha de São Paulo**. São Paulo, 30 de junho de 1996, Caderno Mais, p. 5-7.

TATIT, Luiz. A extinção que não se acaba – “Nenhum, Nenhuma”. In: **Semiótica à Luz de Guimarães Rosa**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2010, p. 153 – 185.

TELES, Gilberto Mendonça. O pequeno “sertão” de Tutaméia. **Navegações**, Porto Alegre. v. 2, n. 2, p. 109-115, jul./dez. 2009.

TODOROV, Tzvetan. As categorias da narrativa literária. In: BARTHES, R. **Análise estrutural da narrativa**. Petrópolis: Vozes, 1976, p. 209-254.

UTÉZA, Francis. O sertão oriental-ocidental de João Guimarães Rosa. In: CHIAPPINI, Lúcia e VEJMEKKA, Marcel (org.). **Espaços e caminhos de João Guimarães Rosa: dimensões regionais e universalidade**. Ed. Nova Fronteira, Rio de Janeiro, 2009, p. 207 – 221.

VERNANT, Jean-Pierre. Aspectos míticos da memória e do tempo. In: _____. **Mito e pensamento entre os gregos**. Tradução de Haiganuch Sarian. São Paulo: Paz e Terra, 2002, p. 133-166.

VIANA, Irma. A escrita da nação no Grande Sertão de Guimarães Rosa. **Baleia na Rede**, Revista online do Grupo Pesquisa em Cinema e Literatura. Vol. 1, nº 6, Ano VI, Dez/2009. Disponível em: <http://www.marilia.unesp.br/Home/RevisitasEletronicas/BaleianaRede/Edicao06/1_A_escrita_da_nacao.pdf>. Acesso em 17 de nov. de 2015, às 09:41.

ZILBERMAN, Regina. História da literatura e identidade nacional. In: JOBIM, José Luís (org.). **Literatura e Identidades**. Rio de Janeiro: Ed. da UERJ, 1999.