

**PPSTMA – UNIEVANGÉLICA PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
MESTRADO EM SOCIEDADE, TECNOLOGIA E MEIO AMBIENTE**

MARIA FRANCISCA MOTA

**MANUELZÃO E MIGUILIM: O PERCURSO DAS ÁGUAS DO MUTUM
À SAMARRA NA CONFIGURAÇÃO DO LUGAR E DOS SERES**

Anápolis - GO

2018

MARIA FRANCISCA MOTA

**MANUELZÃO E MIGUILIM: O PERCURSO DAS ÁGUAS DO MUTUM
À SAMARRA NA CONFIGURAÇÃO DO LUGAR E DOS SERES**

Dissertação de mestrado apresentado à UniEvangélica, Programa de Pós-graduação Sociedade, Tecnologia e Meio Ambiente em nível de mestrado, como requisito parcial para obtenção do título de mestra.

Área de concentração: Ciências Ambientais.

Orientador: Dr. André Vasques Vital

Anápolis - GO

2018

M917

Mota, Maria Francisca.

Manuelzão e Miguilim: o percurso das águas do Mutum à Samarra na configuração do lugar e dos seres / Maria Francisca Mota – Anápolis: Centro Universitário de Anápolis – UniEvangélica, 2018. 109 p.; il.

Orientador: Prof. Dr. André Vasques Vital.

Dissertação (mestrado) – Programa de pós-graduação em Sociedade, Tecnologia e Meio Ambiente – Centro Universitário de Anápolis – UniEvangélica, 2018.

MANUELZÃO E MIGUILIM: O PERCURSO DAS ÁGUAS DO MUTUM À SAMARRA NA CONFIGURAÇÃO DO LUGAR E DOS SERES

Dissertação de mestrado apresentado à UniEvangélica, Programa de Pós-graduação Sociedade, Tecnologia e Meio Ambiente em nível de mestrado, como requisito parcial para obtenção do título de mestra em Ciências Ambientais.

BANCA EXAMINADORA

Membros componentes da Banca Examinadora:

Prof. Dr. André Vasques Vital (Orientador)

PPSTMA - UniEVANGÉLICA

Prof. Dr. José João de Carvalho (Membro Externo)

Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Goiás - IFG

Prof. Dra. Giovana Galvão Tavares (Membro Interno)

PPSTMA - UniEVANGÉLICA

Prof. Dra. Maria Gonçalves da Silva Barbalho (Suplente).

PPSTMA - UniEVANGÉLICA

Aos meus pais e aos meus filhos por me ensinarem o valor da conquista: João Neto Mota e Detelvina Sérvolo Mota; Maria Eduarda Nunes Mota e João Paulo Nunes Mota.

AGRADECIMENTOS

A Deus, minha fortaleza, luz que tem me acompanhado e orientado na dificuldade, a meu mestre Jesus Cristo;

Ao Dr. André Vasques Vital, meu orientador pela paciência, discernimento e saberes precisos para a realização desta;

Ao Dr. José João de Carvalho pelas orientações finais e aos demais membros da banca de defesa;

À Dr. Giovana, por conduzir magistralmente a direção desse curso de pós-graduação sendo nossa amiga, mestre e orientadora nas horas em que mais precisamos;

Aos meus pais por me ensinarem o valor do saber e da luta pela conquista;

Aos meus filhos e esposo, por ser a força necessária que se transformou em resultados;

Aos meus mestres professores que me acompanharam durante o mestrado, mostrando-nos o caminho com orientações precisas;

As minha irmã Maria Sérvulo Mota e Ivanilda Sérvulo Mota, que me ajudaram, cuidando com especial dedicação dos meus filhos, enquanto assistia às aulas;

Aos colegas de classe, mestrandos pela parceria nos trabalhos realizados em sala de aula.

Ao Eduardo Dourado Argolo, do departamento LapaGeo –PPSTMA pela rica colaboração na melhora do mapa da região semiárida.

Enfim, a todas aquelas pessoas que, de alguma forma, colaboraram com a realização deste estudo.

“vede, eis a pedra mais brilhante dada ao contemplativo; ela traz um nome novo, que ninguém conhece, a não ser aquele que a concebe”
(Ruysbroeck o Admirável, 1984, p. 10)

RESUMO

Este estudo objetiva analisar a figuração da água mediante o espaço, enquanto elemento de estruturação do enredo na novela de ficção, por meio da leitura e análise da obra *Manuelzão e Miguilim* do escritor mineiro João Guimarães Rosa, para identificar o papel da água na configuração das personagens na narrativa. Trata-se de um trabalho que propõe analisar no texto, o ambiente físico enquanto lugar habitável por seres humanos e não humanos, ou seja, as personagens desta novela, à luz da Ecocrítica. Será feito um estudo da água conforme a figuração composta por diferentes corpos de água dentro da novela, observando a paisagem local em contraste com a paisagem descrita pelo autor no livro *Manuelzão e Miguilim*, em outras palavras, trata-se da análise dos lugares e dos elementos que os compõem enquanto paisagem fictícia. Como resultado, tendo por base a literatura que trata o tema, conclui-se que a água, enquanto elemento vital torna-se um ser essencial e constituinte da vida de todos os indivíduos vivos na natureza. Ademais, ela faz parte da vida porque também é sujeito que compõem o cenário no qual se constitui e se cria todos os seres vivos. Trata-se de um recurso estilístico do autor o qual atribui verossimilhança à ficção enquanto elemento heterogêneo do cenário da vida real. Por isso, alguns corpos de água como o rio adquirem vida própria e se tornam personagens com identidade própria na narrativa.

PALAVRAS-CHAVE: Manuelzão e Miguilim; espaço; água; Ecocrítica.

ABSTRACT

This study analyze the figuration of water through space, as a structuring element of the plot in the fiction novel, by reading and analyzing *Manuelzão* and *Miguilim* of the writer from Minas Gerais state, João Guimarães Rosa, to identify the role of water in the configuration of characters in the narrative. It is a work that proposes to analyze in the text, the physical environment as a place inhabitable by humans and non-humans, that is, the characters of this novel, in the light of Ecocriticism. A study of water will be made according to the figuration composed by different bodies of water within the novel, observing the local landscape in contrast to the landscape described by the author in the book *Manuelzão* and *Miguilim*, in other words, it is the analysis of places and elements that compose them as a fictitious landscape. As a result, based on the literature that deals with the theme, it is concluded that water, as a vital element, becomes an essential and constituent being of the life of all individuals living in nature. In addition, it is part of life because it is also subject that make up the scenario in which all living beings are created. It is a stylistic feature of the author which attributes verisimilitude to fiction as a heterogeneous element of the real-life scenario. Therefore, some bodies of water like the river acquire their own life and become characters with their own identity in the narrative.

Keywords: *Manuelzão* e *Miguilim*; space; water; Ecocriticism.

LISTA DE ABREVIATURAS

GSV	Grande Sertão: Veredas
JGR	João Guimarães Rosa
M&M	Manuelzão e Miguilim

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	11
CAPÍTULO 1 - TECENDO GALOS: OS CONCEITOS.....	16
1.1 A ficção frente a novela.....	16
1.2 Conceitos: Espaço, lugar e ambiente topofílico.....	21
1.3 O Papel da Ecocrítica.....	27
1.4 Corpos de água.....	30
CAPÍTULO 2 - NO LUGAR DO MUTUM: O PERCURSO DAS ÁGUAS EM MIGUILIM.....	33
2.1 O Mutum de Miguilim: descrição e análise do lugar.....	34
2.1.1 A subjetividade que conforma a verossimilhança do lugar.....	37
2.1.2 Mutum: sob a ótica da miopia de Miguilim.....	40
2.2 Como corre a água no Mutum: corpos de água?.....	44
2.2.1 Os corpos de água na conformação heterogénea das personagens de ficção.....	44
2.3 A tempestade: metáfora do medo e da cólera.....	54
CAPÍTULO 3: UMA HISTÓRIA DE AMOR	60
3.1 O lugar de Manuelzão: descrição de Samarra.....	60
3.2 O sertão: palco dos conflitos sócio-políticos na perspectiva dos clássicos.....	67
3.2 Sertão X Manuelzão: alegoria de uma paisagem sertaneja.....	75
3.3 Os corpos de água em Manuelzão.....	78
3.3.1 A morte do riachinho Xexé.....	88
3.3.2 A metamorfose de João Urúgem pela água.....	90
3.3.3 Ciclo hidrológico: percurso e evasão das águas no norte de Minas Gerais.....	95
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	98
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	102
ANEXOS.....	108

INTRODUÇÃO

Sob uma concepção acadêmica de ordem institucional, acredita-se que o projeto inicial de uma pesquisa de dissertação deve estar centrado num problema inserido num eixo temático, relacionado ao programa de pesquisa em questão. Enquanto, estudante de um programa em Ciências Ambientais, mas com formação em Letras, busquei desenvolver uma pesquisa que contemplasse minha área de atuação, bem como um dos eixos temáticos do meu programa: Sociedade, Tecnologia e Meio Ambiente, integrando assim a Literatura e as Ciências Ambientais.

Com a diversidade das pesquisas e leituras realizadas para elaboração do projeto de pesquisa, durante o período em que cursei as primeiras disciplinas ofertadas, ainda como aluna especial no programa: Sociedade, Tecnologia e Meio Ambiente, percebi que estudos de ordem interdisciplinar e/ou multidisciplinar não têm sido publicados e/ou realizados com muita frequência. Acredita-se que isso aconteça devido à complexidade que há por trás dos temas transversais que propõem não só uma pesquisa integrada, mas interdisciplinar. Daí, surgiu a vontade de fazer um estudo que visasse à integração por meio da interdisciplinaridade, o qual prestasse atenção em estudos de outras áreas de conhecimento.

Desse modo, quando assisti ao filme “Mutum”, baseado na novela de Miguelim, do grande escritor João Guimarães Rosa fiquei fascinada pela ideia de analisar, de forma interdisciplinar e integrada o espaço da narrativa frente ao espaço real; aspirando descrevê-lo de forma analítica para observar até que ponto a arte literária reflete a realidade ambiental por intermédio da figuração da água em suas distintas manifestações, dentro da paisagem Roseana.

Em princípio, essa não fora minha primeira temática, pois havia escrito um projeto para estudar as narrativas orais: histórias de trancoso. Entretanto, esse estudo tinha uma estrutura mais de tese. E assim que o meu orientador me disse isso, voltei-me para ideia primeira – João Guimarães Rosa.

No entanto, eu aspirava por uma descoberta inusitada; e como João Guimarães, já fora objeto de estudo de vários pesquisadores, hesitei por algum tempo em trabalhar com o espaço da estrutura novelística de Manuelzao e Miguelim (1984). Todavia, posteriormente, embora eu tivesse muitas dúvidas acerca da relevância deste estudo, meu orientador me encorajou para que fizéssemos uma análise centrada na água, assim como muitos estudiosos

vêm fazendo quando se propõem a pesquisar autores e obras por intermédio da Ecocrítica. Assim, nasceu meu objeto de pesquisa: as águas em *Manuelzão e Miguilim*.

O presente estudo propõe uma releitura da novela “*Manuelzão e Miguilim*”(1984) do escritor mineiro, nascido em Cordisburgo em 1908, falecido em 1969, João Guimarães Rosa, cuja análise é determinada por fatores regionais que interferem na poética do lugar. Desse modo, objetiva-se analisar a figuração da água mediante o espaço na narrativa enquanto elemento estrutural do enredo na ficção, para identificação do papel das águas conforme a apresentação desta no cenário ficcional. Esse objetivo será perseguido por meio da análise de corpos de água variados, observando se estes interferem na conformação da heterogeneidade das personagens que, assim como o lugar, também constituem elementos de estruturação do enredo na narrativa novelística de JGR.

A compreensão do espaço, bem como do lugar nessa obra, possibilita ao leitor fazer uma leitura autobiográfica de João Guimarães Rosa, com expressão da cultura local, sobretudo, da região Norte de Minas Gerais. Nesse sentido, pode-se considerar quanto ao texto e à materialidade deste, que na obra de JGR temos quase que um mosaico, feito à mão, esculpindo palavras, expressões e neologismos os quais revelam o jeito de vestir, de caçar, de comer, de uma maneira muito peculiar, numa descrição minuciosa de lugares e personagens - seres humanos e não humanos que habitam em grande parte o sertão, descrito nas obras de escritores renomados do Modernismo Brasileiro.

Esse processo estilístico fundador do Modernismo nas primeiras décadas do século XX visava a descrever não só a paisagem com cores locais, mais fundar uma identidade nacional com caracterização peculiar, refletindo acerca dos problemas sociais brasileiros durante a Primeira República (1889-1930). Sob essa nova ordem da Arte Moderna, a análise do Sertão, bem como de sua gente, seus conflitos históricos e sociais; a seca no Nordeste e os problemas causados por ela, passaram a ser a tônica da temática que tivera início na Semana de Arte Moderna em 1922. Seus grandes expoentes foram Oswald de Andrade, Mário de Andrade, Tarcila do Amaral, Manuel Bandeira, e, posteriormente, João Guimarães Rosa.

A Ecocrítica, enquanto possibilidade de pesquisa destina-se ao estudo integrado da Literatura com o Meio ambiente, que busca um diálogo interdisciplinar e integrado a outras áreas do saber, como a Filosofia, a Geografia, a Biologia e a Sociologia. O estudo do lugar por meio da literatura fomenta várias discussões para melhor compreensão da vida no planeta e no mundo no qual todos os seres vivos e não vivos co-habitam.

Aqui, a Literatura apresenta-nos a matéria necessária, utilizada para a descrição do espaço da ficção que é tão verossímil quanto o real. Esta, enquanto elemento estrutural da narrativa, possibilita a análise do ambiente social que reflete também a trama da novela. Nesta matéria, com a qual se constrói o ambiente, figuram também os corpos de água cujo papel e função remetem a situações da vida real, mostrando cada sujeito e/ou objeto como conformantes de uma rede de pessoas e seres naturais habitantes de um mesmo ecossistema.

No entendimento da Ecocrítica, pretende-se analisar a figuração da água, em suas diversas manifestações, sua interferência na configuração dos protagonistas Manuelzão e Miguilim e no espaço da ficção: o Mutum de Miguilim e a Samarra de Manuelzão. Também sob o prisma de uma análise mais subjetiva do lirismo roseano, ressaltar-se-á a relevância que a água adquire dentro da novela, conforme sua presença na trama, tecendo os conflitos na estruturação do enredo. A dissolução desses conflitos cabe às múltiplas formas de presença das águas, as quais vão aparecendo na representação de agentes que atuam e se misturam às ações e atitudes do protagonismo tanto da criança, Miguilim; quanto do homem mais velho, Manuelzão.

No primeiro capítulo, tratar-se-á da discussão da literatura bibliográfica com a qual se apresentam os conceitos norteadores desta pesquisa. Desse modo, discutem-se os conceitos de ficção frente ao gênero literário analisado – a obra de Manuelzão e Miguilim; o espaço narrativo e ficcional, considerado lugar e/ou ambiente topofílico segundo a perspectiva geográfica de Yi-Fu Tuan. Ademais, apresentam-se discussões acerca do papel da Ecocrítica enquanto campo que se preocupa com a relação intrínseca à discussão ambiental por intermédio da Crítica Literária. Debate-se também o conceito de corpos de água, segundo estudo apresentado por Neimanis (2013), cuja proposta de caráter especulativa/filosófica difere do conceito de corpos de água da Geografia¹ e de outros campos do conhecimento.

O segundo capítulo da dissertação apresentará a análise da obra Miguilim, por intermédio do estudo do espaço - o Mutum; lugar onde vive a família de Nhô Bero e Nhanina, sua esposa, com os demais membros. Neste capítulo, será observada a figuração da água, sob

¹ Observa-se que o conceito geográfico para corpos de água foi mencionado no presente estudo por se tratar de corpos específicos, como rios e lagos. Não obstante, tal conceito não abarca todas as formas de água figurantes na novela em questão. Por esse viés, a discussão ontológica proposta por Astridas Neimanis (2013), pareceu-nos mais apropriada, uma vez que o conceito de corpos de água é alargado adquirindo conotações diversas e de amplitude global na configuração do planeta.

o prisma da paisagem descrita na narrativa, analisando qual o papel da água na conformação heterogênea das personagens da novela de Miguelim.

No terceiro capítulo, caberá à análise do Sertão, como lugar da festa de Manuelzão, a Samarra. Aqui, far-se-á uma reflexão do elemento espacial também por intermédio da figuração das águas presentes e/ou ausentes no Sertão, para observar o papel desta na estruturação da narrativa. Ademais, observar-se-á como as águas, sobretudo, as que conformam o rio São Francisco, figuram como agentes transformadores do destino do homem sertanejo e agem na formação das personagens, bem como na inter-relação com os demais seres.

A princípio, nos tópicos iniciais dos capítulos 2 e 3, far-se-á a descrição do lugar dentro de cada novela, observando a relevância deste, enquanto elemento estrutural da narrativa, na conformação das personagens humanas, as quais convivem de forma integrada com os demais seres do mesmo habitat, sobretudo com uma grande diversidade de corpos de água. Posteriormente, observar-se-á de que forma a água interage com os seres da ficção e como ela pode interferir ou não na configuração de suas identidades. Nesse sentido, cada forma de figuração da água adquire uma função dentro da ação na dissolução de conflitos, seja como um simples gole de água que sacia a sede do sertanejo, seja como tempestade que muda o destino, seja como agente que proporciona o ócio. Enfim, de todas as formas, a água tem uma função na estruturação heterogênea a qual conforma a configuração dos seres da ficção roseana, da mesma forma que acontece com os seres do mundo real.

1. TECENDO GALOS²: OS CONCEITOS

Neste primeiro capítulo, apresenta-se a teoria norteadora da pesquisa, observando como surgiram os conceitos de novela, ficção, espaço, lugar, ambiente, Ecocrítica e corpos de água. Desse modo, propõe-se a discussão da literatura bibliográfica com a qual se apresentam os conceitos: ficção frente ao gênero literário analisado – a obra de Manuelzão e Miguilim; o espaço narrativo e ficcional, considerado lugar e/ou ambiente topofílico segundo a perspectiva geográfica de Yi-Fu Tuan; papel da Ecocrítica enquanto ciência que se preocupa com a relação intrínseca à discussão ambiental por intermédio da Crítica Literária. Além desses, apresenta-se o conceito de corpos de água, segundo estudo apresentado por Neimanis (2013) no qual a água figura como agente de configuração dos seres e do lugar, por tratar-se da matéria onipresente tanto em organismos vivos como nos seres abióticos

1.1 A ficção frente à novela

A novela de Manuelzão e Miguilim, objeto de nossa pesquisa, caracteriza-se como uma narrativa longa em cujo enredo, figura várias células conflituosas, assinaladas pelos problemas relacionados à família de Nhõ Bero e Nhanina. Dentre eles, destacam-se: o triângulo amoroso entre pai, mãe e o tio que remetem à temática de bastardia de Miguilim; o dilema da gente pobre que sobrevive da pequena produção agrícola e de atividades agropecuárias; a dicotomia que marca o sertão primitivo versus o litoral desenvolvido; a reflexão dos sentidos representados pela metáfora da visão frente à miopia do menino Miguilim; a dicotomia instaurada pelo medo da morte versus vida; a fúria dos elementos do mundo natural versus à imobilidade das personagens que diante da fúria das fortes chuvas, nada podem fazer para impedi-la; entre tantos outros conflitos que molduram o enredo enquanto elemento do gênero novela.

² O título desse tópico é uma alusão metafórica ao poema “Tecendo o amanhã” do poeta João Cabral de Melo Neto, no qual figura a tessitura da manhã, cuja teia se constrói a partir de um grito de um galo que lança a outro; o grito deste último é apanhado por outros vários. Assim, vai-se formando uma teia tênue a princípio, para posteriormente, formar-se a manhã. Desse mesmo modo, aludindo a linguagem poética, por intermédio das vozes distintas de autores canônicos, pretende-se apresentar uma breve reflexão dos conceitos norteadores de nossa pesquisa.

A multiplicidade de células conflituosas é determinante na diferenciação do gênero novela frente aos demais, sobretudo quando se compara esta ao romance, cuja principal característica, é apresentar um enredo extenso. A criação literária classifica os diferentes gêneros da narrativa de ficção, como: novela, romance, conto, crônica, apólogo, fábula etc. Para Salvatore D, Onofrio (1995):

A novela é um gênero literário que tem características estruturais e semânticas bem peculiares. Em primeiro lugar, a fábula novelesca não está centrada sobre uma única história ficcional. Seu enredo é composto por uma pluralidade de histórias encaixadas numa macrofábula. Trata-se de uma narrativa de estrutura aberta, na qual é sempre possível acrescentar um episódio, fazer intervir mais uma personagem, deslocar a ação num outro espaço e num outro tempo (D' ONOFRIO, 1995, p. 119).

Sob a ótica de Salvatore D' Onofrio (1995), para evitar dúvidas terminológicas na classificação das narrativas longas, sobretudo entre o romance e a novela, deve-se considerar que a estrutura da primeira é fechada, ao passo que a da segunda é aberta. Reserva-se ao termo novela apenas as narrativas de ficção produzidas em série, capítulos ou fragmentos, conforme o uso que se faz pela televisão ao escrever a telenovela. Desse modo, o conceito moderno de novela remete “à narração de uma história fantástica, idealizadas da realidade, feita por pedaços, que nos dá a impressão de nunca acabar” (D' ONOFRIO, 1995, p.120).

Ainda sobre a ótica da estruturação desse gênero cabe aqui a discussão do termo ficção enquanto crítica da criação literária. Apesar disso, Antônio Cândido (2006) considera que a criação quando relacionada ao cotidiano torna-se bela e falaciosa, ao mencionar as considerações de Malinowski, estudioso que após passar dois anos vivendo numa aldeia melanésia, observou que a criação relacionada ao cotidiano pode se tornar uma característica essencial na arte de criar textos literários. Cândido ressalta que a criação literária mantém a tradição dos povos primitivos quando retoma ainda hoje elementos relacionados à criação fictícia por meio dos elementos lógico e mágico na configuração textual.

O essencial dessa discussão enquanto teoria da criação é que diz respeito ao ato genealógico de criação da literatura, assim como a ficção cuja matéria surge a partir da observação de sujeitos que vivem o seu dia-a-dia conforme padrões estabelecidos por grupos que vivem em sociedade. Desse modo, a observação também é geradora do conteúdo temático falacioso por intermédio da imitação e/ou da alegoria de fatos reais, os quais dão forma à criação literária. Uma vez que essa criação é também invenção ou imitação da realidade por

meio da observação das sociedades, desde os povos primitivos até os mais civilizados, tem-se a matéria genealógica da literatura por intermédio da criação que, ao ser transformada em texto e obra, é tratada como ficção.

Mas o que é ficção? Etimologicamente, esse termo é originário da forma verbal do latim “fingere” e apresenta significados variados: afeiçoar, modelar, plasmar, fabricar. Segundo Barbosa (2017), quem escreve, a todo momento, produz ficção, uma vez que o texto enquanto produto elaborado pela linguagem torna-se ficção:

Quando nos ‘autoficcionalizamos’ (e o fazemos todo o tempo) estamos, feito um escultor, a modelar, a dar feição a outros de nós. A fabricar nossos personagens autoficcionais, criando suas falas híbridas, no texto e na vida, de forma a produzir as narrativas que nos parecem eficazes ao teatro social, que nos auxiliem a seduzir o outro para os nossos mais diversos objetivos, mas, fundamentalmente, para sobreviver e buscar algum tipo de felicidade (BARBOSA, 2017, p. 724).

Para Barbosa (2017), a ficção se estabelece ainda que o autor não tenha a intenção de fazê-la, e mesmo que o escritor não lance mão da estratégia formal da linguagem, quando se coloca uma vida no texto, esta ainda que repleta de índices de realidade, é uma outra vida. Nesse sentido, Roland Barthes, afirma “o eu que escreve o texto, também, nunca é mais do que um eu de papel”. Desse modo, quando o autor “utiliza dos recursos de linguagem e busca referências para trazer o real para o texto, o autor inscreve na página um ‘outro real’, que, por sua vez, será recriado pelo leitor em cada ato de leitura” (BARTHES, 1988, p.74).

Segundo, D’ Onofrio (1995), a ficcionalidade diz respeito à literatura quando ela é chamada de ficção, ao ser tratada por “imaginação de algo que não existe particularizado na realidade, mas no espírito de seu criador” Com efeito, a literatura cria o seu próprio universo, semanticamente autônomo em relação ao mundo em que vive o autor, bem como suas personagens e o ambiente imaginário. É pelo ato genealógico da literatura que se molda a ficção: “pessoas metamorfoseadas em animais, animais que falam a linguagem humana, tapetes voadores, cidades fantásticas, amores incríveis, situações paradoxais, sentimentos contraditórios” (D’ ONOFRIO, 1985, p. 19). Desse modo, até as obras mais realistas possuem um caráter ficcional, que se tornam prerrogativa da obra literária.

Até mesmo as biografias e autobiografias que narram fatos reais da vida de pessoas também reais como os grandes escritores consagrados pela crítica literária, também são consideradas obras de ficção, uma vez que o escritor transforma fatos em arte fictícia por

meio da linguagem poética. Eneida Maria de Sousa (2011) discute o conceito de ficção por meio da crítica de obras biográficas.

A presença da liberdade poética da obra na reconstrução de perfis dos escritores reside no procedimento de mão dupla, ou seja, resumir o material poético ao biográfico, transformando a linguagem do cotidiano em ato literário. Ainda que determinada cena recriada na ficção remeta a um fato vivenciado pelo autor, deve-se distinguir entre a busca de provas e a confirmação de verdades atribuídas ao acontecimento, do modo como a situação foi metaforizada e deslocada pela ficção (SOUZA, 2011, p. 19).

Por essa ótica, a matéria empírica que constitui a obra biográfica ou autobiográfica quando é transformada por intermédio da linguagem metafórica, também se converte numa linguagem poética, coincidente da imitação vivida a qual é reinventada na ficção. Desse modo, os acontecimentos da vida ao serem narrados na interpretação ficcional deixam de ter relevância enquanto fatos reais. Isso, para a ficção já não tem o mesmo valor, uma vez que a verdade se molda conforme a formalização textual que configura a obra biográfica. A despeito disso, Sousa (idem) considera que não se reduz “a experiência do autor, nem demonstrar ser a ficção produto de sua vivência pessoal e intransferível”. Trata-se, sob o olhar teórico da ficção resultante da vida e obra, da ampliação do “polo literário para o biográfico e daí para o alegórico” (SOUZA, 2011, p. 20).

Para Serge Doubrovsky (1977), há uma relação complexa entre ficção e realidade que reforça a incapacidade do escritor de manter-se íntegro e onipotente. Nesse sentido, o estudioso considera a autoficção como forma pós-moderna da autobiografia, intitulando-a “pós-holocausto”, “pois, mesmo que todos os relatos sejam exatos, o relato é sempre reinvenção do vivido” (DOUBROVSKY, 1977); portanto, não se lê uma vida, mas um texto. Para Serge Doubrovsky:

Nenhuma autobiografia, nenhuma autoficção pode ser a fotografia, a reprodução de uma vida. Não é possível. A vida se vive no corpo; a outra é um texto. [...] a autoficção é o meio de ensaiar, de retomar, de recriar, de remodelar num texto, a escrita, experiências vividas de sua própria vida que não são de nenhuma maneira uma reprodução, uma fotografia... É literalmente uma invenção (DOUBROVSKY, 1977).

Por essa perspectiva, nota-se que a ficção constitui a reinvenção de fatos verídicos, ou ainda a mera invenção falaciosa de fatos verdadeiros. Estes, no texto,

modificados pela linguagem metafórica e/ou poética, convertem-se na matéria e conteúdo temático da obra, seja ela biográfica ou não seja. A ficção, portanto, constitui o meio de produção da arte literária enquanto criação textual, numa linguagem formal – metafórica e poética – que altera e molda os fatos narrados.

Ainda sob o prisma da ficção autobiográfica, Sousa (2011) discute a recusa do Nobel de literatura dado a Jean-Paul Sartre, com a publicação de sua autobiografia “As palavras” de 1964. Tal recusa representa a metáfora da traição autobiográfica desse grande pensador, em cuja construção artística de si mesmo, ele nega o culto da personalidade. Sartre despreza o Nobel como forma de consagração ritual e também o dinheiro do prêmio. A biografia de Sartre “As palavras”, na visão do escritor adulto, remete à sua paixão pelas palavras e à obsessão do escritor, quando era menino prodigioso, pela ficção literária. Desse modo, sua biografia foi considerada obra prima pela crítica, sobretudo pelo:

Vigor do estilo e da desconstrução da narrativa tradicional autobiográfica, o livro se notabiliza pela ausência do relato sensacionalista sobre as possíveis façanhas de Sartre na idade adulta, encenada nos lugares mitológicos e antes frequentados pelo bando de jovens existencialistas (SOUSA, 2011, p. 70).

Nessa obra, biográfica, contrariando a tradição da narrativa autobiográfica, Sartre optou por ocultar alguns fatos de sua vida, preferindo manter apenas “o texto ao destino familiar e pessoal que o fez tornar-se escritor” (SOUSA, idem, p. 70). Desde criança Sartre convive com as palavras, bem como as personagens de um universo ficcional, ao gastar grande parte de seu tempo com leituras na biblioteca familiar. Isso explica sua paixão pelas palavras. Do mesmo modo, justifica-se também a forma como o intelectual escreve sua ficção, pois ainda que esta fosse uma produção autobiográfica, na qual figura não só relatos pessoais e familiares como a “óde a sua mãe”, nota-se na mesma uma crítica severa à burguesia intelectual da qual o próprio pensador fizera parte.

Pelo exposto, pode-se afirmar que a autoficção enquanto obra biográfica ou autobiográfica corrobora a tese de que toda criação literária é também uma criação fictícia. Doubrovski (2014) confirma a tese de que a narrativa de si, composta pelas personagens inventadas para exercer os papéis dos autores; feita de falácias intencionais e de vozes que surpreendem, moldada à forma da invenção e da memória, “é sempre modelagem, roteirização romanesca da própria vida” (DOUBROVSKI, 2014).

Ainda despeito da ficção enquanto matéria genealógica da ciência que desestabiliza as relações de saber/poder, Rodrigo Lages Silva (2014) afirma que a partir da proposta genealógica de Michel Foucault, o filósofo contemporâneo concebe ficção como:

Uma potência de desestabilização dos regimes de saber/poder, assim como de interpelação dos regimes de sensibilidade com que o presente é percebido. Nesse sentido, o termo ficção constitui uma alternativa éticopolítica ao conceito de utopia, uma vez que este faz funcionar estratégias macropolíticas e universalizantes, ao passo que a ficção oferece uma alternativa micropolítica para a problematização da realidade atual para além da configuração histórica com que ela se apresenta (SILVA, 2014, p. 577).

Desse modo, o discurso do saber científico, na sua genealogia, também constitui um texto produto da ficção, cuja função política é desestabilizar o poder que se estabelece mediante a ficção do discurso histórico e científico. Daí ser a ficção, na concepção foucaultiana, uma alternativa estratégica nas esferas do poder. Logo, a produção de Michel Foucault também constitui ficção, conforme ele mesmo afirma:

Nunca escrevi nada além de ficções. Com isso, não quero dizer que estejam fora da verdade. Parece-me impossível fazer a ficção trabalhar na verdade, induzir efeitos de verdade com um discurso ficcional e, de algum modo, fazer com que o discurso de verdade suscite, fabrique alguma coisa que ainda não existe, portanto ‘diccione’. Ficciona-se a história a partir de uma realidade política que a torna verdadeira, ‘ficciona-se’ uma política que ainda não existe a partir de uma verdade histórica (FOUCAULT, 1994, p. 236, apud RODRIGUES, 2009, p. 583).

Sob esse prisma, pode-se concluir que toda vez que o escritor e/ou cientista propõe-se a escrever, o texto escrito passa a ser ficção.

1.2 Conceitos: Espaço, lugar e ambiente topofílico

Toda obra de ficção, independentemente do gênero, constitui-se num ambiente natural ou urbano, em que os seres interagem entre si: animais, plantas, indivíduos, insetos, entre outros. Numa prospecção da Literatura que se preocupa com a forma e classificação dos

gêneros literários, o espaço, na narrativa, é o lugar da ação. Contudo, o termo espaço possui relevância teórica em diversas áreas do conhecimento _ Geografia, Teoria da Arte, Física, Filosofia, Teoria da Literatura, Urbanismo, Semiótica. Segundo Brandão (2007), essa multifuncionalidade dos termos também se demonstra pela categoria espaço no âmbito da Teoria da Literatura. E, numa prospecção preliminar, pode-se definir quatro modos de abordagem do espaço na Literatura. Partindo do escopo dos Estudos Literários do século XX, há: “representação do espaço; espaço como forma de estruturação textual; espaço como focalização; espaço da linguagem” (BRANDÃO, 2007, p. 3).

Pelo prisma da Teoria da Literatura, Brandão (2007) considera espaço:

O primeiro modo, provavelmente o mais recorrente, é o que se interessa pela representação do espaço no texto literário. Nesse tipo de abordagem, com frequência nem se chega a indagar o que é espaço, pois este é dado como categoria existente no universo extratextual. Isso ocorre sobretudo nas tendências naturalizantes, as quais atribuem ao espaço características físicas, concretas (aqui se entende espaço como “cenário”, ou seja, lugares de pertencimento e/ou trânsito dos sujeitos ficcionais e recurso de contextualização da ação) (Brandão, 2007, p. 3).

Mas, Brandão ainda cita outros conceitos para espaço, tidos como *translatos*:

‘o “espaço social” é tomado como sinônimo de conjuntura histórica, econômica, cultural e ideológica, noções compreendidas segundo balizas mais ou menos deterministas; já o ‘espaço psicológico’ abarca as ‘atmosferas’, ou seja, projeções, sobre o entorno, de sensações, expectativas, vontades, afetos de personagens e narradores, segundo linhagens variadas de abordagem da subjetividade, entre as quais são bastante comuns a psicanalítica e a existencialista (Brandão, 2007, p.3).

Em abordagens como as de Frank (1991), o fundamento do texto literário moderno é a fragmentação, seu caráter de mosaico, de uma série de elementos descontínuos. Desse modo, num fluxo temporal da linguagem o espaço torna-se sinônimo de simultaneidade, e é por meio desta linguagem que se atinge a totalidade da obra. Por essa abordagem, nota-se o desdobramento lugar/espaço o qual se projeta no próprio entendimento do que é a obra literária. Frank enuncia:

Para experimentar a passagem do tempo, Proust descobriu que era necessário sobrepujá-lo e abarcar tanto passado quanto presente simultaneamente num momento do que ele chamou de ‘tempo puro’. Mas o ‘tempo puro’ não é, obviamente, tempo de verdade – é percepção num momento de tempo, ou seja, espaço (FRANK, 1991, apud Brandão, 2007, p. 4).

Para Cereja e Magalhães (2013), o espaço enquanto categoria de lugar articula-se com as personagens, podendo influenciar suas atitudes ou também sofrer mudanças provocadas por elas. Nessa mesma perspectiva, o espaço apresenta-se em dois níveis: o físico e o social. O primeiro diz respeito ao lugar no qual acontecem os fatos que envolvem as personagens da trama: uma máquina do tempo, uma casa, uma praça, uma cidade, uma vereda, etc. O segundo trata-se do ambiente no qual se percebem as condições socioeconômicas, morais e psicológicas que dizem respeito às personagens. Nesse caso, alguns estudiosos preferem o termo ambiente, uma vez que engloba tanto o tempo quanto o espaço.

O lugar, assim como o ambiente, constituem os elementos que conformam o espaço na narrativa e tem a função de situar os seres da ficção numa época, num grupo social, sobretudo, nas condições em que se passa cada história. Assim, tanto o espaço físico quanto o ambiente social podem ou não influenciar, bem como determinar a configuração das personagens; ou, meramente, servir de cenário para situar a ordem dos acontecimentos (CEREJA, MAGALHÃES, 2013, p. 83).

Para contestar as questões que tangem à análise espacial, o geógrafo chinês Yi-Fu Tuan (2013) trata, por meio da observação do homem com o meio ambiente, a definição de espaço. Assim, ele afirma que há distinção entre espaço e lugar quando se observa a experiência do homem na natureza, disposto num espaço, num local:

O movimento intencional e a percepção, tanto visual como háptica, dão aos seres humanos seu mundo familiar de objetos díspares no espaço. O lugar é uma classe especial de objeto. É uma concreção de valores, embora não seja uma coisa valiosa, que possa ser facilmente manipulada, ou levada de um lugar para outro; é um objeto no qual se pode morar. O espaço é dado pela capacidade de mover-se. Os movimentos são dirigidos para, ou repelidos por objetos e lugares. Por isso, o espaço pode ser experienciado de várias maneiras como localização relativa de objetos ou lugares, como as distancias e extensões que separam os lugares, ou, mais abstratamente, como área definida por uma rede de lugares (TUAN, 1983, p. 18).

Nota-se que há distinção entre o conceito de espaço e o de lugar frente ao conceito de espaço literário. Na percepção do geógrafo chinês, o lugar caracteriza-se como objeto num nível menor de ocupação e o espaço como um ambiente amplo e macro no qual vivem todos os seres humanos. Não obstante, na narrativa de ficção, assim como na criação literária, conforme se ponderou, anteriormente, sobretudo no conceito exposto acima (CEREJA, MAGALHÃES, 2013, p.83), o espaço enquanto elemento estrutural do enredo, na conformação da narrativa constitui o lugar. Portanto, na análise do texto literário, o mesmo espaço é sinônimo de lugar e ambiente numa relação de sinonímia, uma vez que o espaço da ficção remete ao lugar onde se encontram as personagens. Nesse sentido, ressalta-se que o conceito em Tuan difere do literário.

Mas nem por isso, deve-se ignorar as ponderações da Geografia. Uma vez que a ficção tem genealogia peculiar que se forma a partir do ambiente social, objeto de estudo dessa área de conhecimento. Este último, também aparece na obra de ficção com o papel de situar as personagens, bem como de identificá-las dentro de um universo particular que as molde e as caracterize conforme a descrição de cada local/lugar da ficção, considerado por Tuan uma classe de objeto: casa, jardim, lago, fazenda, currais, entre outros³.

Tuan (1980) considera que as relações dos indivíduos com o lugar tem natureza sensitiva e intrínseca com o meio ambiente. A esse “elo afetivo”, denominou topofilia, ampliando o conceito bachelardiano de mesmo nome (TUAN, 1980, p. 5). Nessa perspectiva, Tuan afirma que a relação do homem com o meio ambiente é topofílica quando pode ser definida em sentido amplo, incluindo todos os laços afetivos dos seres humanos com o meio ambiente material. Desse modo, as pessoas usam os sentidos da visão, audição, tato, olfato e paladar para perceber o mundo numa relação sociocultural, política e econômica que se torna intrínseca nas sociedades e seus respectivos ambientes.

Por intermédio da apreciação estética da natureza, a visão que se tem dela provoca o deleite, sobretudo para a criança que demonstra mais sensibilidade que o adulto. O adulto, se quiser desfrutar polimorficamente da natureza, deverá enxergar como a criança o faz. Apesar dessa contemplação deleitosa, Tuan (idem) tece considerações sobre a arte literária ao mencionar o movimento da Arcádia, presente na poesia clássica de Virgílio que se utiliza da temática pastoril para supervalorização no natural por meio da natureza e do campo.

³ Aqui, menciona-se a tipologia de cada ambiente que figura na novela de Manuelzão e Miguilim, para mostrar desde já que os estudos de Tuan são bastante elucidativos nessa análise literária, quando se trata de um estudo interdisciplinar com as Ciências Ambientais.

Ademais, esse estudioso do espaço, menciona escritores de outras épocas, desde a Grécia antiga – poesia helênica - até o Romantismo do século XIX, para mostrar que o sentimento topofílico sempre esteve presente na relação do homem com o campo. E essa relação sensitiva se tornou notória, sobretudo, com a evasão espacial do sujeito que foge dos centros urbanos para aproveitar melhor a vida sossegada que lhe oferece o campo, uma vez que as cidades já apresentavam grandes problemas de ordem social: violência, falta de saneamento, etc.

Para Tuan, a percepção que o homem tem do mundo por meio da visão é abstrata, se comparada àquela que se teria ao utilizar os demais sentidos.

Os olhos exploram o campo visual e dele abstraem alguns objetos, pontos de interesse, perspectivas. Mas o gosto do limão, a textura de uma pele quente, e o som do farfalhar das folhas nos atingem como sensações. O campo visual é muito maior que o campo dos outros sentidos. Os objetos distantes somente podem ser vistos; por isso temos a tendência de considerar os objetos vistos como "distantes". - como não provocando nenhuma resposta emocional forte -, embora possam estar bem próximos de nós (TUAN, 1980, p. 13).

Tuan (1980) pondera que uma pessoa que vê simplesmente é espectadora, porém pode se converter em observadora quando enxerga a cena por outro ângulo, de fora, quando não está envolvida. Por essa perspectiva, o homem deve perceber o mundo utilizando todos os seus sentidos, embora, na visão pós-moderna, tem-se confiado mais na visão. E, nisso, está o grande erro do homem para com o ambiente, que o vê de forma fragmentada, sem percebê-lo sensitivamente, de modo a explorá-lo sem se preocupar com os danos provocados ao ambiente explorado, quase sempre entendido como mero recurso⁴. Para ilustração de sua teoria topofílica, Tuan (1980) menciona a tribo de esquimós Aivilik, da ilha Southampton, que para sobreviver num ambiente hostil e de paisagem mutável, precisa estar atenta às mudanças geoclimáticas por meios dos demais sentidos, sobretudo do olfato e da audição que lhes possibilitam perceber a mudança no gelo e escutar os ventos. Nesse sentido, o espaço se torna pictórico e fechado, ao criar dificuldades que se alteram constantemente. Daí a necessidade dos esquimós orientarem-se por meio de outros sentidos, como a visão quando olham o céu e percebem a mudança no clima com a chegada do inverno que une céu e terra na mesma escuridão; e/ou ainda por meio do olfato quando sentem o cheiro do vento:

⁴ Por meio do estudo topofílico de Yi-Fu Tuan, chegamos a essa conclusão.

Não há, então, "distância média, nem perspectiva, nem delineamentos, nada em que os olhos possam se apoiar, exceto os milhares de penachos de fumaça de neve correndo pelo chão, tocados pelo vento - uma terra sem fundo e sem lado". Sob tais condições, o esquimó não pode depender de pontos dados por referenciais permanentes: ele tem que depender das relações mutáveis das configurações da neve, dos tipos de neve, vento, salinidade do ar e rachaduras no gelo. A direção e o cheiro do vento são um guia, junto com o sentir do gelo e da neve sob os seus pés. O vento invisível desempenha um papel importante na vida dos esquimós Aivilik. . Sua língua inclui pelo menos doze termos independentes para os vários ventos. Ele aprende a orientar-se por eles. Nos dias sem horizonte, ele vive em um espaço acústico-olfativo (TUAN, 1980, p. 13).

Por meio da leitura que se faz da paisagem presente em grandes obras de artes como as pinturas de Leonardo da Vinci, é possível perceber uma profunda admiração pela natureza. Para Tuan “a pintura era uma ciência, isto é, um meio rigoroso de conhecer a realidade em vez de prazer estético” (TUAN, 1980). Todavia enquanto cenário, a topofilia não foi uma expressão apenas da pintura, mas também de obras clássicas como “Odisseia” de Homero. Nessa obra, a ilha de Ítaca deixa transparecer o ideal edênico de lugar paradisíaco; a ilha da Grécia onde abundava sossego e fartura; própria para a criação de rebanhos e produção agrícola. Tal descrição, com exaltação da beleza dessa ilha, aguça o desejo e a cobiça dos pretendentes de Penélope, a quase viúva de Odisseu. Além dessa, Tuan menciona várias outras obras clássicas desde o Gênesis bíblico, onde figura o primeiro Jardim do Éden, até os clássicos de Goethe e poesias chinesas.

Atualmente, numa visão antropocêntrica, o conceito de lugar tem sido sinônimo de uma ideologia reducionista, a qual atribui ao homem total soberania sobre o uso que faz do ambiente e dos recursos encontrados na natureza, assim como a água para benefício próprio como mero recurso. Numa perspectiva poética, Arias (2012) confirma a tese de que o espaço enquanto hábitat contemporâneo é o lugar da natureza, bem como da água e de todas as formas de vidas que co-habitam na Terra. Desse modo, ela também discute o lugar da água numa relação estreita entre o homem e a Terra, mostrando que o conceito de habitat vai além daquela da visão antropocêntrica, isto é, de lugar habitado e dominado pelo homem para utilizar da natureza. O espaço, enquanto lugar torna-se um hábitat poético, onde todos os seres vivos coexistem da mesma forma, enquanto seres vivos, de acordo com Arias (2012).

Nessa perspectiva, discute-se também a crise ambiental, observando a relação do homem com os demais seres que ocupam um mesmo espaço, ou um determinado ambiente, seja este social, seja físico, dentro do planeta Terra. Nesse caso específico, o lugar do homem é a Terra. E esta, é vista como suporte que sustenta e protege o homem, garantindo-lhe a própria vida. Contudo, o conceito de lugar apresentado aqui, não reflete somente a relação de separação entre os seres e a terra, mas também é sobre como as demais formas de vidas que se tornam parte constituinte na relação com outros seres do lugar. Logo, as ações dos seres humanos e das demais formas de vida, também conformam a Terra numa relação constante entre a vida e o lugar (ARIAS, 2012, p. 163).

Desse modo, o espaço é também o lugar habitável por diferentes seres, e não apenas pelo homem. Todos os seres vivos e não vivos, numa relação de coexistência, são considerados partes constituintes do hábitat. O homem não está acima dos demais seres vivos e/ou dos elementos naturais que ocupam um mesmo lugar, mas tem a mesma função de agente constituinte no todo que é a Terra. O espaço da ficção é constituído por um processo análogo, e/ou por imitação do espaço geográfico para situar as personagens na narrativa, atribuindo-lhes caráter de verossimilhança, como são as pessoas reais no contexto social.

1.3 O Papel da Ecocrítica

Greg Garrad, em seu livro sobre a Ecocrítica (2006), afirma que o ambientalismo moderno começou com uma fábula para o amanhã no livro de Rachel Carson (1962), intitulado “Silent Spring”. Segundo Garrad, nesse conto de fadas todas as formas de vida pareciam conviver de forma harmoniosa com o ambiente. Tais conceitos constituem o recurso que remete à invocação da tradição pastoral, na qual se pinta um quadro “com fazendas prósperas”, “campos verdejantes”, raposas regougando nas colinas, cervos silenciosos, samambaias e flores silvestres, “pássaros incontáveis e trutas em correntes de águas frias e cristalinas” (GARRARD, 2006, p. 11).

Nessa mesma obra, a autora menciona os danos provocados pelo uso de pesticidas como o DDT, prejudicial não só ao homem, mas também às demais formas de vida daquele ambiente. Para Garrard, afirmações como essas fazem contribuições cruciais para a política e a cultura moderna, de modo que estudiosos das humanidades passaram a avaliá-las com fins que se voltam ao mundo acadêmico. Desse modo, o uso da temática pastoral e as

alusões de Carson, possibilitaram a análise mais literária de sua narrativa enquanto material científico. E a esta, é que se denominou “Ecocrítica” (GARRARD, 2006, p. 13).

É por essa ótica que se passa a reflexão de tal conceito – o que é Ecocrítica?_. Glotfelty (1996) explica: “Dito em termos simples a ecocrítica é o estudo da relação entre a literatura e o ambiente físico”. Garrard considera que Glotfelty passou a destacar perguntas elaboradas por estudiosos da ecocrítica, tais como: “Como é representada a natureza nesse soneto?; “Como se modificou o conceito de mundo natural ao longo do tempo?”; “Como se abre a própria ciência à análise literária?” ou ainda “Qual é a fecundação cruzada possível entre os estudos literários e o discurso ambientalista em disciplinas correlatas, como a história, a filosofia, a psicanálise, a história da arte e a ética?”.

A partir dessas indagações, passou-se a denominar Ecocrítica enquanto,

Modalidade de análise confessadamente política, como sugere a comparação com o feminismo e com o marxismo. Os ecocríticos costumam vincular explicitamente suas análises culturais a um projeto moral e político verde. Nesse aspecto, ela se relaciona de perto com desdobramentos de orientação ambientalista na filosofia e na teoria política. Desenvolvendo as percepções de movimentos críticos anteriores, os ecofeministas, os ecologistas sociais e os defensores da justiça ambiental buscam uma síntese das preocupações ambientais e sociais (GARRARD, 2006, p. 14).

Nesse sentido, cabe à Ecocrítica captar, analisar e compreender as diferentes modalidades de interação dos homens com o seu hábitat na ficção no que tange à análise da Literatura em consonância com o ambiente. Suas principais características se constituem no uso de conceitos da ecologia aplicados às composições literárias. A Ecocrítica visa a reestabelecer um vínculo do entorno com os seres que o habitam, de forma que este possa encurtar caminhos nessa mesma relação de aproximação com todo o planeta Terra (MONTSERRAT, 2008, p. 143).

Ainda sobre o livro “Silent Spring”, da pesquisadora norte americana Rachel Carson (1962), que recorreu à tradição pastoril para explicar o surgimento de construções ideológicas fundantes do ambientalismo, Garrard discorre sobre a tradição pastoril, observando que desde o período da Antiguidade (poesia helenística), passando pelo Romantismo do século XVIII, até a Revolução Industrial, a temática pastoril tem moldado os ideais ambientalistas (GARRARD, 2008, p. 55). Nessa perspectiva, por intermédio dos idílios bucólicos de Teócritos, nota-se que a poesia clássica,

‘Veio a significar a situação de fuga para a zona rural, ou o próprio repouso; a poesia “bucólica”, derivada de boukolos, que significa ‘vaqueiro’, um dos típicos cantores do idílio e da pastoral, termo de origem latina que foi respectivamente aplicado à obra de Teócrito, graças aos pastores (do latim pastor) que entravam em competições de canto com os vaqueiros e os pastores de cabras da região (GARRARD, 2008, p. 56).

Desse modo, nota-se que desde a poesia clássica de temática pastoril que se volta para o campo até a Revolução Industrial oitocentista, a literatura tem usado a natureza como uma “localização das vicissitudes humanas” (GARRARD, 2008, p. 56). E com isso, obras canônicas, abordaram temas como o retiro das cidades civilizadas e de estruturação problemática, que contrasta com o retiro rural propagador da vida sossegada em harmonia com a natureza e com tudo que esta proporcionara aos seres que se voltam ao campo. Isso é perceptível nas composições das *Éclogas* de Virgílio (70-19 a.C.) quando alude à poesia de Teócrito, confirmando a tese dos problemas ambientais associados à civilização romana, sobretudo sobre o consenso do desmatamento que, provavelmente, fora consentido para dar lugar à agricultura. Sob o olhar atento do pastor que vive em contato com a natureza surgem as primeiras preocupações com o ambiente, “a pastoral muitas vezes sugere que a natureza reage às emoções humanas” (GARRARD, 2008, p. 58); isso aparece nos versos “De alegria, até as montanhas intonsa (intonsí) elevam a voz/ às estrelas” (GARRARD, 2008, p. 57-58).

A Ecocrítica julga que o lugar constitui também o ambiente dentro da obra literária; assim como na vida real, todos os seres estão em determinado lugar: o campo, a cidade, a mata, o morro, o bosque, a floresta, a casa, o jardim. Independentemente do gênero e/ou da forma, uma boa história pede a descrição do lugar. E esta, certamente, tem uma parcela na conformação das pessoas da narrativa.

Ao analisar a obra “*Derborence*” do escritor francês C. F. Ramuz, Montserrat (2008) afirma que esta novela narra “una maravillosa história sobre las relaciones entre el hombre y la montaña, y pone en escena la eterna lucha entre las fuerzas humanas, enmudecidas por el profundo instinto de la vida, y las fuerzas de la naturaleza”⁵. Sob o viés da Ecocrítica, na análise dessa novela, esse mesmo autor assinala que o escritor francês criou seu texto a partir de fatos reais, isto é, de um lugar real, uma vez que a história trata de dois desmoronamentos de terras que aconteceram num lugar chamado Besson, em 23 de junho de

5 Traduzido pela pesquisadora, “uma maravilhosa história sobre as relações entre o homem e a montanha e põe em cena uma eterna luta entre as forças humanas, enmudecidas por um profundo instinto da vida e as forças da natureza”.

1749. Nesse caso específico, o lugar da ficção é também um lugar do mundo real, o qual se tornou muito conhecido no século XVII por causa dos dois desmoronamentos de terra na montanha. O lugar para a literatura é o ambiente que possibilita a criação do palco das ações das histórias na ficção, semelhante ao da vida real. E assim o é, para que a narrativa se torne verossímil aos olhos do leitor, conforme Montserrat (2008).

Além disso, Montserrat (2008) considera que a montanha na novela de Ramuz, enquanto terra é também o lugar que garante a manutenção da vida de todos os seres que habitam aquela montanha. Segundo ele, o lugar está vivo, isto é a montanha. Por isso, a natureza se vinga do homem por maltratá-la. Os desmoronamentos da terra ilustram bem essa teoria:⁶

La montaña posee su propia vida y cuando se siente amenazada por el hombre se defiende como mejor saber, provocando ciertos cambios físicos. (...) como se de um Castillo se tratara, la alta montaña parece haberse rodeado de una muralla inexpugnable, defendiéndose así de las futuras visitas del hombre (DER, 2008, p. 145).

1.4 Corpos de água

Os corpos de água na novela de Manuelzão e Miguilim de JGR figuram de forma distinta, portanto, fazer uma análise pressupõe breve discussão acerca do conceito de corpos de água. Tratar-se-á o mesmo sob o prisma da discussão proposta por Astridas Neimanis (2013), em artigo intitulado “Feminist subjectivity, watered”, no qual a autora apresenta o conceito de corpos de água numa perspectiva pós-humanista.

Nesse sentido, o conceito de corpos de água diz respeito a uma descrição sistematizada de várias “hidrologias” dos quais todos os organismos – isto é - seres vivos e abióticos participam. Por essa ótica, Neimanis (2013) afirma que “we are all bodies of water” – somos todos corpos de água. Dessa forma, pode-se considerar que a água é um elemento onipresente que constitui todos os outros corpos: vegetal, animal, geofísico e meteorológico

6 Traduzido pela pesquisadora : “A montanha possui sua própria vida e quando se sente ameaçada pelo homem se defende com o melhor saber, provocando certas mudanças físicas. Como se tratasse de um castelo, a alta montanha parece haver se cercado por uma muralha intransponível, defendendo-se, assim, das futuras visitas do homem.

que, por essa razão, também podem ser considerados corpos de água. Quando se menciona lágrimas, suor, urina, sangue, cuspe, enquanto elementos corporais de indivíduos humanos, bem como a lagoa, o rio, o riacho, a chuva, a tempestade, entre outros; consideram-se todos esses elementos corpos de água, uma vez que a água se torna parte de tudo que contém matéria. Desse modo, em termos descritivos, tudo e todos, são corpos de água, residindo dentro de um sistema hidrológico global, onde a água que figura no sangue humano está também presente em todos os outros organismos que fazem parte do planeta (Neimanis, 2013, p. 27).

Logo, o corpo de água não é simplesmente um sujeito fluido e, de fato, deve-se desconfiar da ubiquidade das metáforas fluidas (NEIMANIS, 2013, p. 29). Por essa ótica, se a água não é encontrada apenas em seu estado fluido, isto é, líquido, ou ainda é constituinte de tudo o que é matéria presente em seres vivos e não-vivos, pode-se considerar a manifestação da água em suas diferentes formas e estados físicos, bem como sua participação na formação dos demais corpos enquanto matéria presente em tudo que há neste planeta.

A partir dessa concepção apresentada por Neimanis, discute-se também a figuração dos corpos de água na trama da novela de ficção de JGR, considerando, corpos de água alguns elementos que figuram de forma divergente daquela que concebe outras áreas do saber, tais como a Geografia, a Engenharia ou outras que concebem corpos de água apenas como, rios, lagos, lagoas, etc.

Por essa perspectiva, o corpo de água torna-se mais que água, enquanto matéria que conforma a vida e a estruturação do meio ambiente, bem como de todos os seres vivos e abióticos que o constituem. Torna-se mais que matéria constituinte na forma, uma vez que se deve considerar corpo como sistema, sinônimo de condutor da vida. Independentemente do estado físico da água encontrado na natureza, seja fluida, sólida, gasosa, a água está sempre presente na configuração dos seres vivos e não-vivos. Nesse sentido, tratar-se-á a figuração das águas, classificando-a em diferentes corpos, conforme sua figuração na narrativa novelística de JGR, sobretudo na obra objeto dessa análise “Manuelzão e Miguilim”.

Por fim, ressalta-se que a discussão dos conceitos teóricos norteadores desta pesquisa apresentados aqui, possibilitou o desenvolvimento de uma Epistemologia interdisciplinar, principal característica desse estudo, que visa à integração de outras áreas do conhecimento. Trata-se da Crítica Literária integrada às Ciências Ambientais, sob o prisma da figuração das águas na obra “Manuelzão e Miguilim” de Guimarães Rosa.

No próximo capítulo, dar-se-á início à análise da primeira novela dessa obra: “Campo Geral”, cuja história narra os conflitos de uma família rural, a de Nhô Béro e sua esposa Nhanina com cinco filhos: Dito, Miguilim, Chica, Drelina e Tomezinho. Além desses, figuram na narrativa outras personagens secundárias, habitantes do Mutum, cujo papel também é alterado pela configuração do lugar, bem como por meio das diferentes formas de hidrologias, ou seja, corpos de água.

2. NO LUGAR DO MUTUM: O PERCURSO DAS ÁGUAS EM MIGUILIM

El hombre y el agua

Si el hombre es un gesto
el agua es la historia.(...)

Si el hombre es un Pueblo
el agua es el mundo.
Si el hombre es recuerdo
el agua es memoria
Si el hombre está vivo
el agua es la vida (...)

Brinca, moja, vuela, lava,
Agua que vienes y vas.
Río, espuma, lluvia niebla,
Nube, fuente, hielo, mar.

Agua, barro en el camino,
agua que esculpes paisajes,
agua que mueves molinos
Ay! Agua , que me da sed nombrarte,
Agua que le puedes al fuego,
Agua que agujereas la piedra,
Agua que estás en los cielos como em la tierra.

(Joan Manuel Serrat, 1992)

Neste início de análise da obra Manuelzão e Miguilim de João Guimarães Rosa, propõe-se a descrição minuciosa do ambiente que para alguns estudiosos, também é sinônimo de lugar, na novela de Miguilim, observando quais elementos interferem na configuração e inter-relação entre os seres da ficção e o espaço dentro na narrativa.

Tratar-se-á da análise da novela, bem como da forma e da estrutura, por meio da observação e descrição, enquanto figuração, dos diversos corpos de água que aparecem na paisagem denominada Mutum; para identificar o papel da água na ambientação e na conformação da identidade das personagens e demais seres que co-habitam o Mutúm. Para isso, ressaltam-se as descrições referentes aos lugares dentro da primeira novela de Miguilim,

por meio da linguagem e da estruturação do enredo e ainda por vias da análise do espaço.⁷ para em seguida tratarmos de observar numa relação de heterogeneidade e múltiplos contrastes, se o espaço dentro da novela interfere nas ações, ou alteram o comportamento das personagens.

2.1 O Mutum de Miguilim: descrição e análise do lugar

Dito de tantas formas e na visão de sujeitos variados, o Mutum descrito por João Guimarães Rosa, adquire conotações diversas, sob a ótica das personagens as quais povoam a estória do menino Miguilim: “É um lugar bonito, entre morro, com muita pedreira e muito mato, distante de qualquer parte; e lá chove sempre...” (ROSA, 1984, p.13). Mas também é triste e escuro quando é descrito pela mãe. Pode até ser um lugar desconhecido e assustador quando visto pelo prisma da criança que só percebe como o mato escuro é escuro e amedrontador para o protagonista.

A descrição do Mutum se dá sob o prisma de diferentes olhares: a criança, a mãe, o tio; a primeira descrição espacial que figura na novela sobre o Mutum começa assim: “longe, longe daqui, muito depois da Vereda-do-Frango-d’água e de outras veredas sem nome ou pouco conhecidas, em ponto remoto, no Mutum”. No meio dos Campos Gerais, mas num covoão em trecho de matas, terra preta, pé de serra, (ROSA, 1984, p. 13). Nesse trecho, nota-se que o Mutum é um lugar muito distante, perdido por entre matas e veredas desconhecidas para as pessoas da narrativa; localizado entre morros; bem longe do mar. Visto assim por essa ótica de Guimarães Rosa, o cenário ainda não se mostra tão hostil, feio como veremos nas concepções da mãe e do próprio Miguilim. Percebe-se, que o lugar é distante e pouco conhecido, mas há quem diga das belezas do Mutum.

Isso figura no mesmo parágrafo que inicia a estória⁸ de Campo Geral, quando o autor relata a primeira saída do menino para ser batizado no Sucuriju⁹, lugar por onde o bispo

⁷ Aqui, a análise espacial remete ao elemento estrutural da narrativa, portanto as demais discussões acerca desse termo caberá a outros tópicos.

⁸ Nesse caso, prefere-se empregar o mesmo vocábulo do autor para se referir às estórias orais.

⁹ Não cabe aqui descrever o lugar de nascimento de Miguilim.

passaria. Daquela viagem, Miguilim recordava coisa pouca, e a única lembrança que não esquecera fora a descrição de alguém que lhe dissera do Mutúm. Nessa recordação, a boa notícia que o menino daria a sua mãe seria: “o Mutum era um lugar bonito”, em outras palavras, alguém o considerava bonito. Porém, Nhanina tinha uma concepção oposta ao do moço das lembranças de Miguilim. Principalmente, nos meses chuvosos, com o pôr-do-sol, ela descreve o lugar com tanta tristeza que o menino também se compadecia: “Oê, ah o triste recanto” (ROSA, 1984, p. 13).

Para tio Terêz, o Mutum era um lugar bonito, uma vez que se tratava da região onde ele nascera. Entretanto, a opinião do tio não altera a de Miguilim, e o autor cria essa situação para descrever o lugar de nascimento do seu protagonista. Numa vereda bem mais distante, uma gruta ainda mais profunda nascera Miguilim. Pela descrição dada por Rosa, é notória a inferioridade do lugar onde o menino nascera se comparado ao Mutum, assinalado pela expressão “gruta ainda mais profunda” que remete à distância. (ROSA, 1984).

Nota-se que as relações com a família (pai, mãe, irmãos, tio) e o lugar interferem na constituição do sujeito Miguilim. Segundo Luciana Ferraz, “O caminho, seco, árido e isolado mostra o Mutum como um lugar distante da cidade. A sensação de sufocamento e de angústia do menino durante o percurso é aliviada pela proteção e cuidado do tio” (FERRAZ 2010, p. 20).

O Mutum descrito nas primeiras falas do narrador demonstra desde o início que morar num lugar longe, distanciaria a família de Béro, isolando-os do convívio social e do resto do mundo. Esse fato explicaria, por exemplo, a tristeza e a melancolia da mãe ao falar do lugar, particularmente, nos dias chuvosos, uma vez que a ausência de luz remete à insatisfação da mãe com o esposo, com a situação de miséria em que viviam o que justificaria a relação extraconjugal com tio Terêz e, posteriormente, com Luizaltino.

Nesse sentido, Lacan (1998) considera que a constituição da subjetividade do sujeito é resultado das impressões adquiridas na relação com o outro e o lugar onde os seres estão inseridos. A constituição de um eu é forjada nessa introjeção de imagens vinda de fora, de um outro “o eu é um objeto feito como uma cebola, podemos descascá-lo e encontraremos as identificações sucessivas que o constituíram”. Por isso, considera-se que a constituição do eu se constrói a partir das relações sociais no mundo, ou seja, no ambiente no qual esse eu, seja animal, vegetal, humano, seja não humano, está localizado (LACAN, p. 20, 2010).

Embora, seja essa uma visão antropocêntrica¹⁰, é importante ressaltar que esta corrobora o fato de que o lugar tem uma parcela na configuração do eu e vai dizer quem é o sujeito, sua cultura, seus costumes, suas crenças, sua origem, entre outros. Em outras palavras, tratar-se-á da ambientação do espaço enquanto lugar no qual se localizam todas as personagens e seres da narrativa de Manuelzão e Miguilim. O ambiente faz parte da estruturação do sujeito na ficção roseana e tem papel fundamental na constituição identitária das personagens de Miguilim, Nhanina, Béro, tio Terez, entre outros. Dessa forma, o ambiente enquanto lugar e/ou espaço na obra de Manuelzão e Miguilim torna-se o elo essencial na conformação, bem como na configuração dessas personagens (LACAN, p. 20, 2010).

O Mutum de Miguilim, bem como todos os seres humanos ou não humanos, enquanto parte constituinte do ambiente na ficção de JGR, também fazem parte da vivência e das experiências da criança, adquiridas na inter-relação entre o lugar e os demais seres que coabitam o Mutum. E todos estes contribuem para conformar o caráter e a identidade do protagonista, cujas lembranças se tornam também material de sua identidade na fase adulta quando ele estuda e se gradua médico. Assim, a morte do irmão Dito, provocada pela precariedade de recursos e, especialmente, pela falta da medicação necessária para curar o tétano, exemplifica bem a situação descrita acima. Miguilim, na fase adulta, se torna médico quando sai do Mutum em busca de outra região mais desenvolvida na qual poderia ter uma boa formação.

Tuan (2013) trata por meio da observação do homem com o ambiente, a definição de espaço. Assim, ele afirma que há distinção entre espaço e lugar quando se observa a experiência do homem na natureza, disposto num espaço, num local:

O movimento intencional e a percepção, tanto visual como háptica, dão aos seres humanos seu mundo familiar de objetos díspares no espaço. O lugar é uma classe especial de objeto. É uma concreção de valores, embora não seja uma coisa valiosa, que possa ser facilmente manipulada, ou levada de um lugar para outro; é um objeto no qual se pode morar. O espaço é dado pela capacidade de mover-se. Os movimentos são dirigidos para, ou repelidos por

¹⁰ O fato de mencioná-la aqui se trata de mera ilustração para confirmar a teoria de que o lugar tem uma parcela considerável na configuração das pessoas. Entretanto, este estudo pretende observar o lugar das águas que contribuem para a configuração do ambiente, bem como das personagens.

objetos e lugares. Por isso, o espaço pode ser experienciado de várias maneiras como localização relativa de objetos ou lugares, como as distancias e extensões que separam os lugares, o _ mais abstratamente_ como área definida por uma rede de lugares (TUAN, 1983, p. 18).

Conforme essa teoria, o Mutum seria uma espécie de espaço, situado numa região onde o circundam distintos objetos móveis, ou seja, lugares, como: a casa, a roça, as veredas, o córrego (onde os meninos costumavam tomar banho e caçar), a mata, entre tantos outros, descritos por Guimarães Rosa na novela de Miguilim, para atribuir verossimilhança às suas histórias. Isso acontece por meio da descrição do Mutum, bem como de outros micros espaços, os quais situam essas personagens na narrativa, como de fato se localizam todos os indivíduos humanos e não humanos na vida real.

2.1.2 A subjetividade que conforma a verossimilhança do lugar

É por intermédio da verossimilhança que o leitor imita os atos da personagem de ficção, como se estes fossem seres reais. E isso, possibilita mais aproximação do público leitor à trama. Aristóteles (1964) afirma que a arte é uma imitação da vida, e a vida por sua vez, também é imitação da arte. Em outras palavras, trata-se daquilo que o leitor acredita ser verossímil na ficção; ações que poderiam ser reais. Entretanto, não se pode afirmar que tais ações aconteceram de fato (ARISTÓTELES, 1964).

Na novela de Miguilim, nota-se elementos reais da biografia de João Guimarães Rosa e situações que refletem fatos representativos de uma memória ainda recente, cujas lembranças da infância se mantêm bem vivas também na fase adulta. Para a crítica, o autor de Miguilim faz questão de revivê-las por meio da criação das personagens de ficção. O menino Miguilim e Manuelzão, já velho, refletem temas como a perda de entes queridos ou a morte certa no fim da vida. O medo e a incompreensão desta por parte das personagens, seja da criança que perde o irmão, seja da velhice do vaqueiro, remetem ao lirismo poético de João Guimarães Rosa, cuja arte expressa não só a estilística, mas também a ótica pela qual o autor concebe a realidade em que viveu (RÓNAI, 2001).

A subjetividade em JGR nessa obra em particular, remete ao leitor as experiências de vida do próprio escritor, em cuja existência peculiar, fora um menino que viveu no campo e, posteriormente, na vida adulta, assim como o menino Miguilim, também se gradua em

medicina. Na segunda novela dessa obra, na figura do vaqueiro Manuelzão em “Uma história de amor”, é notória a reflexão que Rosa faz sobre o medo que sente da morte, quando sua personagem se vê diante da debilidade da velhice: faltam-lhe a força do homem adulto, saúde e a família não constituída.

Sobre isso, Rónai (2001), assinala que a novela de Miguilim pode ser considerada mais como poesia lírica do que como novela narrativa. Segundo ele, a mera forma não designa o gênero nem o estilo do autor. Ao contrário, permite a criação neológica de outro tipo de narrativa – a poética-novela¹¹, “A distinção entre conto e romance tampouco obedece ao critério habitual da extensão; antes corresponde a um grau maior ou menor do conteúdo lírico” (RÓNAI, 2001, p. 19).

Ainda sobre o aspecto lírico da concepção literária, Antônio Cândido (2006) considera que o ponto mais elevado da criação se volta à expressão do cotidiano do indivíduo adulto, branco, civilizado, o qual reduz sua própria realidade frente à realidade de outros. Assim, a criação literária advém, preponderantemente, da experiência do eu-autor, que Cândido vai tratar por “anarquismo lírico”¹². Por essa ótica, a crítica considera que a inspiração para se escrever as melhores obras na Literatura Brasileira tem origem nas experiências do cotidiano de cada escritor, que as transfere por analogia para o mundo da ficção (CÂNDIDO, 2006, p. 50).

Haroldo de Campos (2014), crítico literário, ensaísta e professor de literatura na USP-SP, em entrevista publicada nas mídias de rede em forma de vídeo¹³, confirma que a inspiração para a elaboração de uma das obras mais conhecidas de JGR, o “Grande Sertão Veredas”, foi fruto de experiências do autor com o sobrenatural. Rosa lhe confessa isso pessoalmente, quando é interrogado sobre sua motivação para escrever. Foi num encontro de um Fórum Internacional de Literatura no Chile que o crítico e ensaísta, Haroldo de Campos teve a confirmação da forma poética/lírica do referido autor ao escrever suas obras, por

¹¹ Grifo nosso: nomeamos assim por a crítica considerar essa obra mais lírica e autobiográfica do que narrativa.

¹² Nesse caso, o uso dessa expressão, nos remete ao significado de abandono das ideias imposta por uma ideologia de classes, isto é, o conjunto de regras formais comuns e necessárias para escrever boas obras, as quais seriam apreciadas pela crítica como exemplo a ser seguido. O desprezo por essas ideias e/ou forma, por parte do autor, centra o discurso na visão lírica que se traduz nas experiências e na forma como o escritor concebe a própria realidade e a transforma por meio da imitação de suas próprias ações em arte.

¹³ Grande Sertão Veredas: Haroldo de Campos sobre Guimarães Rosa. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=tVTSZbWiyZA>. Acesso em 23 dez. 2017.

intermédio de uma conversa informal com JGR, que naquela ocasião, também seria palestrante no evento (CAMPOS, 2014)

Esse fato revela que a estilística, bem como o lirismo marcante de JGR em Manuelzão e Miguilim, também é uma característica muito peculiar, assim como em sua obra prima, o “Grande Sertão Veredas”. Se o próprio Rosa disse a Campus que sua inspiração temática e formal advém de suas experiências em vida com o sobrenatural, não há quem possa dizer do contrário. Isso só corrobora a tese de que há uma presença marcante de ações reais vivenciados por JGR, as quais caracterizam um lirismo ímpar em suas obras que conformam não só a forma e a estilística, mas também todo o ato de criação de suas novelas.

Nesse aspecto, torna-se notória a imitação por meio de ações reais do cotidiano do autor, presentes nas ações dos seres da ficção num processo análogo que remete à subjetividade, que é a matéria a qual fomenta aquele lirismo particular de JGR. Àquele que Cândido considera anarquismo lírico, ou seja, que foge às regras impostas pela academia, inovando a estilística formal. Trata-se de uma neológica formal, como afirma Ronai, para designar um novo estilo, cuja forma singular é mais que narrativa. Trata-se da poética narrativa, a qual designa uma nova estilística que inclui o jeito de pensar e escrever de experiências vivenciadas por JGR.

Carlos Drummond de Andrade no poema “Um chamado João”, publicado três dias após a morte JGR (1967), trata o autor como fabulista fabuloso (2001, p. 13); assim como Denise Schittine (2017), para quem as fábulas inventadas por Miguilim contavam também a própria história de Rosa enquanto menino do sertão. Fora em Cordisburgo, a cidade onde Rosa nascera, que ele ouvira suas primeiras fábulas, aquelas contadas e reinventadas por todo menino que vive no sertão (SCHITTINE, 2017, p. 23).

Nesse caso, o próprio JGR, desvela o segredo da feitura de seu texto cuja inspiração saíra da oralidade franca de narrativas, ouvidas por ele em sua infância. Assim, o próprio Rosa assinala a tese de que muito de sua obra, remete ao um lirismo muito particular o qual conforma o fazer de suas novelas.

Nós, os homens do sertão, somos fabulistas por natureza. Desde pequenos, estamos constantemente escutando as narrativas multicoloridas dos velhos, os contos e lendas, e também nós criamos um mundo, que, às vezes, pode se assemelhar a uma lenda cruel (ROSA, 1983, p.69).

Aqui, percebe-se que toda matéria da construção da narrativa, seja esta formal, seja informal, tem origem na subjetividade do ego. Logo, o escritor se torna capaz de criar e

recriar a narrativa de seus próprios feitos em vida. Assim, a narrativa enquanto arte resulta de um processo criador baseado nos conceitos de verossimilhança segundo a Poética de Aristóteles. O ato de imitar ações da própria vida é o que na Literatura e a crítica considera lirismo. E este, nesse caso, se torna a metáfora do eu de JGR, ou ainda, simplesmente, metáfora de uma subjetividade que se dá por meio da verossimilhança, utilizada como recurso na tragédia grega. É bem trágico o destino do velho que não quer morrer, ou da criança que morre sem saber o que é a vida. E o leitor se identifica com isso, por reconhecer-se enquanto indivíduo, nas ações das personagens ao ler a novela de Manuelzão e Miguilim.

2.1.2 Mutum: sob a ótica da miopia de Miguilim

Ainda sobre o Mutum, pode-se destacar a forma como Miguilim o concebe, sob o olhar míope: lugar feio, cuja mata de um verde escuro lhe inspirava medo. O lugar não era bonito, ao contrário, ali era escuro e triste. Todavia, ele não enxergava bem de longe, logo a miopia lhe impedia de ver as belezas do Mutum. Assim, o menino que não enxergava quase nada e tropeçava em buracos e pedras, também tinha uma forma especial de atentar-se às coisas pequenas, como a travessia das formigas na horta, “via as formiguinhas entrando e saindo e trançando, os caramujinhos rodeando as folhas, no sol e na sombra, por onde rojavam sobrava aquele rastrão branco, que brilhava” (ROSA, 1984, p. 37).

Nesse caso, o menino afirma que gostaria de voltar para a horta após ouvir a mãe suspirando “soluçosa”, “era um chorinho sem verdade, aborrecido, se ele pudesse estava voltando para a horta”; nota-se aqui uma evasão espacial do nosso protagonista para esquecer-se do castigo onde o pai o colocara. Como evasão espacial a horta, bem como a visão de pequenos animais, que geralmente não são considerados pela atenção do adulto, para a criança representa um momento de distração e ócio. Nesse caso, o lugar da horta também é o lugar da alegria, já que o menino sentia-se infeliz com a surra que levava e o longo castigo, sentado no banco. Nesse caso, o sofrimento do protagonista torna-se um elemento crucial na forma como ele via o Mutum: lugar feio e triste.

Miguilim só percebe que o lugar é bonito com a chegada do doutor Mendonça, o médico que o leva à cidade. A chegada do médico ao Mutum representava a oportunidade de Miguilim sair daquele lugar de penúria e ir a outro município mais desenvolvido, uma vez ali, o menino não teria as mesmas condições de estudo. É Mendonça quem percebe a deficiência

visual de nosso protagonista que não via bem de longe. Quando Miguilim coloca os óculos, consegue perceber a distância, o que lhe impedira por sete anos a miopia: enxergar, nitidamente, a beleza do Mutum.

Por fim, disse. Pediu. O doutor entendeu e achou graça. Tirou os óculos, pôs na cara de Miguilim.

E Miguilim olhou para todos, com tanta força. Saiu lá fora. Olhos os matos escuros de cima do morro, aqui a casa, a cerca de feijão-bravo e são-caetano; o céu, o curral, o quintal; os olhos redondos e os vidros altos da manhã. Olhou, mais longe, o gado pastando perto do brejo, florido de são-josés, como um algodão. O verde dos buritis, na primeira vereda. O Mutum era bonito! Agora ele sabia (ROSA, 1984, p. 142).

Todavia, não se pode olvidar que a miopia de Miguilim contribui para o desenvolvimento aguçado de outros sentidos, como a oralidade. Foi graças à deficiência visual que o menino aprendeu a contar e a reinventar as estórias narradas pelos mais velhos. Além de ouvir muito bem, atrás da porta, as conversas entre seus familiares, sobre assuntos proibidos para crianças, cuja compreensão fazia parte do mundo dos adultos:

Miguilim mesmo começava medo, trás do que ouvia, que nem pragas. Ah tio Terês devia de ir embora, de ligeiro, ligeiro, se não o Pai já devia estar voltando por causa da chuva, podia sair homem morto daquela casa, (...) Sai daí, Miguilim! Quê que está atrás da porta, escutando conversa des mais velhos?!

Era Drelina, segurando-o estouvada, por detrás, à traição, mas podia mais; Miguilim tinha de ir com ela para a cozinha (ROSA, 1984, p. 41-42).

Mayara de Andrade Calqui (2016) trata esse fenômeno como um caso de pulsão escópica, isto é, “deslocamento no sentido de preencher essa falta dando vasão ao imaginário infantil, via escuta (pulsão invocante) e fala (pulsão oral)”. Para explicar o termo que nos remete à pulsão, a autora cita Freud (1914), “Em linhas gerais, ela representaria uma força constante impulsionando o sujeito” (FREUD, 2016, p.33).

Desse modo, o fato de Miguilim ficar bastante tempo prestando atenção no rastro deixado pelos caramujos na horta, bem como a forma como ele ver – lugar escuro – quando se refere à descrição da mata, serve de indícios para aumentar sua competência oral e auditiva. Ele tinha uma criatividade extraordinária para repetir as estórias contadas por Maria Pretinha

e outros contadores. Além disso, ele também reinventa as histórias, contando a sua própria versão das estórias.

Claudia Campos Soares relaciona a deficiência visual de Miguilim à tradição dos profetas gregos que não viam o visível, entretanto enxergavam muito além, como o profeta Tirésias, “à deficiência visual de Miguilim corresponde a um aguçamento da percepção em outras direções” (SOARES, 2002, p. 76 apud Calqui, 2016, p. 33). Nesse caso, há um aumento da audição e da compreensão da realidade, que ora lhe falta compreensão para entender o mundo adulto, ora lhe é atribuído uma percepção própria de uma inteligência diferenciada. Isso se torna notório quando se observam as considerações que Miguilim faz em relação à sapiência de seu irmão Dito, ao dissuadir o pai bravo, cuja raiva é substituída por um sentimento de orgulho, quando Nhô Bero, escuta a desculpa de Dito para ter mandado cortar uma árvore proibida, àquela cuja altura não poderia ultrapassar a da casa da família, uma vez que quando isso acontecesse é porque um membro da família poderia morrer.

Desse modo, o Mutum adquire outra concepção, norteadada pela deficiência visual do menino Miguilim, cuja compreensão da realidade é aguçada pelo sentido da audição, ao ouvir melhor atrás das portas, e pela astúcia comunicativa e, ao mesmo, criativa para contar e reinventa narrativas orais. O Mutum sob a ótica da ausência da visão perfeita lhe parece um lugar ruim, contudo essa concepção muda quando lhe é concebido a cura: os óculos por empréstimo do Dr. José Mendonça.

Sobre isso, Macedo (2001) confirma a tese de que a subjetividade na escrita é construída por meio da linguagem referindo-se à identidade feminina: “A identidade feminina é construída na e pela linguagem [...] partindo da teorização lacaniana segundo a qual a linguagem é uma prática significativa na e pela qual o sujeito se transforma em ser social” (p.278). Nesse caso, isso também acontece na trama de Miguilim cuja miopia tem a função de conformar as subjetividades do menino. Isto é, a forma como ele vê o Mutum – como um lugar feio.

Ainda nessa perspectiva, ao citar a visão romântica que concebe o lugar como parte agente/integrante e, ao mesmo tempo dialética quando em contato com a personagem, Buescu (1990) assinala que:

‘A relação dinâmica entre personagem e espaço, toma corpo, no romance, com a estética romântica, no século XIX’, inaugurando uma nova concepção de espaço literário que ultrapassa a sua função de mero componente narrativo para se tornar ‘parte da produção imaginária de um real que é construído no texto, e se constitui como mundo em si próprio’. Essa

mudança se dá com a exploração sistemática da ‘sensação’ (que tem origem no próprio corpo) em oposição ao ‘sentimento da natureza’ (estados afetivos de caráter reflexivo e moral) (BUESCU, 1990, p. 79).

Por esse viés, a forma disforme do Mutum, produzida pela miopia representa um recurso estilístico alusivo à Escola Romântica do Século XIX, presente na obra de Guimarães Rosa como alegoria da subjetividade romântica na forma como a criança concebe o lugar onde vive. Nesse sentido, a subjetividade lírica é considerada parte constituinte do lugar, bem como da natureza enquanto sensação. A subjetividade que conforma a concepção de lugar torna-se também elemento de estruturação espacial dentro da narrativa. A miopia é um recurso utilizado na descrição do lugar para conformação da subjetividade de Miguilim que considera o Mutum como um lugar ruim para se viver. Essa subjetividade do protagonista também remete à visão do autor em relação ao sertão, nesse caso, considerado região interiorana do estado de Minas Gerais onde se localizava sua cidade natal, Cordisburgo.

Nessa mesma perspectiva, Vitória Saramago (2009) assinala que o tom lírico na obra “The Dead”, os mortos, de James Joyce, por meio da neve que caía sobre a cidade e sobre tudo e todos, constitui um elemento universalizante e homogeneizador na visão do protagonista para quem a realidade se tornara melancólica como elemento integrante da paisagem. Nesse sentido, pode-se observar que o protagonista de James Joyce, assim como o menino Miguilim concebem à paisagem conforme a forma como estes a percebem, sob o prisma de um lirismo muito particular por representar, especificamente o mundo particular de cada uma dessas personagens.

Ademais, na perspectiva de Yi-Fu Tuan (1980) em trabalho intitulado “Topofilia” é discutida a relação afetiva que ocorre entre os seres humanos e o ambiente por meio dos sentidos, observando que as relações dos indivíduos com o lugar tem natureza sensitiva e intrínseca com o meio ambiente (TUAN, 1980, p. 5).

Desse modo, pode-se considerar que o modo como Miguilim via o lugar Mutum, pelo prisma da topofilia, mediado ainda pela doença que lhe permite enxergar peculiaridades num campo bem próximo, como é o caso da observação das formigas e do rastro dos caramujos deixados na horta, é alterado quando o menino olha o lugar a certa distância. Tal visão é moldada por aquilo que lhe permite a miopia. Dai a necessidade do menino desenvolver os demais sentidos, como a audição e oralidade, conforme já foi mencionado nos estudos de Calqui (2016), Soares (2002) e Macedo (2001).

As relações sensitivas presentes na percepção da criança de sete anos, Miguilim, com o ambiente, consideradas também como sensações topofílicas, na visão de Tuan (idem), tornam-se elementos cruciais na forma como o menino concebe o lugar. Logo, a topofilia manifesta na percepção de Miguilim, constitui também uma leitura particular para o mundo da criança que o reconstrói ao utilizar bem todos os seus sentidos na inter-relação com o ambiente rural, lugar onde ele vivia. Essa concepção de lugar passa pela ótica do mundo de Miguilim o qual enxerga o próprio mundo pelos olhos do menino míope.

2.2 Como corre a água no Mutum: corpos de água

Na novela “Campo Geral” figuram vários corpos de água: o riacho, a chuva, a enxurrada, o córrego, o cuspe, o suor, a lágrima, o sangue, entre outros¹⁴. E todos estes adquirem identidade própria quando desempenham papel ativo/passivo na apresentação, configuração e conformação das personagens com o espaço, ou seja, onde se localizam, no mover de suas ações, podendo promover ou dissolver conflitos na novela de Manuelzão e Miguilim. Far-se-á, inicialmente, uma análise figurativa, isto é, de como a água aparece no Mutum de Miguilim, para posteriormente, observar se a manifestação dos mais variados corpos de águas desempenham algum papel e/ou função na conformação da identidade das personagens, bem como em suas respectivas ações e atitudes capaz de provocar ou solucionar os conflitos, moldando a subjetividade das personagens.

2.2.1 Os corpos de água na conformação heterogênea das personagens da ficção

Já na primeira descrição do espaço, o autor diz que o Mutum é um lugar onde chove muito e sempre: “e lá chove sempre” (ROSA, 1984, p. 13). Além disso, nessa mesma página, há outra referência sobre o ciclo da água que remete à estação das chuvas “queixavam-se, principalmente, nos demorados meses chuvosos, quando carregava o tempo, tudo tão sozinho, tão escuro, o ar ali era mais escuro”. Nota-se nesse trecho que Guimarães Rosa justifica a forma como Nhanina, a mãe de Miguilim, vê o Mutum – lugar triste,

¹⁴ A definição para corpos aqui, remete à teoria de Neimanis (2013)

empregando uma terminologia que denota melancolia, provocada, principalmente, pela ausência da luz, trazida com a chuva: o tempo fecha por dias e dias nos meses chuvosos. A chuva aqui, densa e prolongada interfere na concepção de lugar da mãe e contribui para aumentar ainda mais sua tristeza.

Nesse sentido, pode-se afirmar que a água exerce a função de agente ativo, transformador na conformação da identidade da personagem de Nhanina, a mãe de Miguilim a qual se tornara uma pessoa infeliz que via naquele lugar um triste recanto, “Oê, ah, o triste recanto”, (ROSA, 1984, p. 13). Nessa perspectiva, os corpos de água na forma de fenômenos hidrometeorológicos, quando se trata de chuvas densas, aparecem na narrativa como agentes que contribuem em grande parte para formar a personalidade melancólica da jovem senhora casada; uma vez que a escuridão provocada pelas nuvens negras, impedia-a de ver qualquer coisa além das serras e da mata verde escura.

Além disso, a água em forma de tempestade tem ação de agente que pune o mau comportamento da mãe infiel ao negar a ela a felicidade trazida pela luz dos dias ensolarados. Quanto ao mau comportamento da personagem, o narrador deixa claro que as chuvas densas agem assim para castigar os adultos pecadores. O pecado aqui se refere à infidelidade de Nhanina que tivera uma relação extraconjugal com Tio Terêz. E, posteriormente, com a chegada do vaqueiro Luizaltino, o autor deixa claro haver uma relação de amizade muito suspeita entre eles. Na voz da personagem Miguilim atribui voz a uma personagem secundária, mas ainda criança, o menino Dito:

Trovejou enorme, uma porção de vezes, a gente tapava os ouvidos, fechava os olhos. Aí dito se abraçou com Miguilim. O Dito não tremia, malmente estava mais sério. ‘Por causa de Mamãe, Papai e tio Terêz, papai do céu está com raiva de nós’ (ROSA, 1984, p. 44.).

Nota-se que os primeiros indícios do caso de infidelidade de Nhanina quando se observa o comportamento do pai Béro para com Dito, frente ao de Miguilim, já que ele mantém certa preferência pelo filho mais velho; mas quanto a Miguilim está sempre lhe tratando com muita hostilidade e castigos severos. Rosa deixa subtendido que essa hostilidade para com Miguilim é resultado de uma desconfiança do antagonista, a qual confirmava sua suspeita de que o menino era fruto de um caso de Nhanina com tio Terêz. É por essa razão, que Nhô Béro surra a esposa e Miguilim. Outro aspecto importante que comprova esse argumento é o fato do tio manter um cuidado e afeto especial por Miguilim, ao contrário do

pai. É o tio que leva o menino para ser crismado; é também Terêz quem o tira dos longos castigos no banco, protegendo Miguilim da agressividade e hostilidade de Béro.

No segundo caso, JGR não deixa claro ao leitor se de fato houve concretização de traição por parte da mãe. Entretanto, descreve uma troca de olhares entre as personagens de Nhanina e Luizaltino; além da conversa que tiveram numa noite de lua clara como se fossem velhos amigos. E isso aconteceu na ausência do pai de Miguilim, enquanto estivera fora do Mutum.

Pai largou de mão do serviço todo que tinha, montou a cavalo, então carecia de ir no Cocho, visitar seo Deográcias, visita de tristezas. Então, aquela noite sem pai nem vovó Izidra, foi o dia mais bonito de todos. Tinha lua-cheia, e de noitinha Mãe disse que todos iam executar um passeio ... Mãe ia na frente, conversando com Luisaltino. A gente vinha depois, com os cavalos de pau.

Mãe, conversando só com Luisaltino, atenção naquilo nem ela não estava pondo. Uma hora, o que Luisaltino falou: que judiação do mal era por causa que os pais casavam as filhas muito meninas, nem deixavam que elas escolhessem noivos (ROSA, 1984, p. 94).

Logo, a descrição de tais acontecimentos é feita sob a visão de um narrador menino de sete anos, cuja inocência é assegurada pelo fato dele ignorar certos acontecimentos da vida adulta. Dessa forma, o narrador protagonista não descreve a traição por não saber como tratá-la. Contudo, é capaz de descrever a situação de intimidade entre ambos, reconhecendo que havia algo de errado, sem compreender o que era, tinha até medo daquela situação.

Em outra situação, ainda sob o prisma da concepção da criança que não conhece o mundo dos adultos, a chuva também tem o papel de acentuar o pavor que Miguilim sentia ao entrar na mata escura:

Não porque ele mesmo Miguilim visse beleza no Mutúm nem sabia ele distinguir o que era um lugar bonito e um lugar feio. Mas só pela maneira como o moço tinha falado: de longe, de leve, sem interesse nenhum; e pelo modo contrário da mãe de calundu e espalhando suspiros, lastimosa. No começo de tudo, tinha um erro Miguilim conhecia, pouco entendendo. Entretanto, a mata, ali perto, quase preta, verde-escura punha lhe medo (ROSA, 1984, p. 29).

Desse modo, a água na forma de chuva age como agente transformador que molda não só a identidade das personagens, mas também a forma como elas passam a conceber sua própria realidade, ou seja, o Mutum, que após os longos períodos chuvosos, é considerado como lugar ruim para se viver. Nesse sentido, a mãe Nhanina torna-se melancólica e sem perspectiva; o menino que outrora fora alegre, passa a ser impactado pelo discurso da mãe e também muda sua perspectiva acerca do lugar, considerando-o ruim, além de ser perigoso e amedrontador, sobretudo quando pensa na mata que ele precisa atravessar para levar o almoço para seu pai.

Não obstante, em outra situação a tempestade, assume outra função, bem diferente dessa primeira: a de diminuir as tensões do conflito gerado pelo triângulo amoroso, entre Béro, Nhanina e tio Terez; descritas conforme a narrativa do vaqueiro que trabalhava com o pai de Miguilim, “Vai chover. O vaqueiro Jé está dizendo que já vai deschover chuva brava,” (ROSA, 1984, p. 25). Esse mesmo vaqueiro também diz que o pai dos meninos estava “jerizado” e o que justificaria tal comportamento era o calorão que “azangava” o corpo de todos: “disse que é por conta do calorão que vai vir chuva, que todos estão com o corpo azangado, no pé de poeira...”, idem, idem. Então, a forte chuva acabaria com a cólera raivosa, aliviando o sentimento de ira do pai traído e a culpa da mãe infiel, retirando a poeira ressentida de todos. Assim, o corpo de água aqui mencionado, torna-se agente dissolvidor do conflito.

Nesse mesmo corpo de água, a tempestade, percebe-se, nitidamente, que a água adquire dupla função: de previsão e antecedência do conflito que anunciava morte; e ao mesmo tempo de apaziguadora ao cair da chuva, quando desarma os ânimos irados de Nhô Béro e tio Terêz.

Na viagem do tio Terêz para crismar o menino no Sucuriçu, os corpos de água que aparecem no percurso adquirem a função semelhante a essa última, a de agente modificador na dissolução dos conflitos. Miguilim sentia-se sufocado pela falta de umidade, além da sensação de sufocamento provocada pela saudade dos familiares. Ele usou o cuspe para umedecer as ventas, nas palavras do autor:

‘Miguilim padeceu tanta saudade, de todos e de tudo, que às vezes nem conseguia chorar, e ficava sufocado. E foi descobrir, por si só, que umedecendo as ventas com um tico de cuspe, aquela aflição um pouco aliviava. Daí, pedia ao Tio Terêz que molhasse para ele lenço’ (ROSA, 1984, p.14).

Dando seguimento ao caminho das águas na narrativa, figuram ainda o riacho, o minadouro, o poço de grotas; corpos de água encontrados pelo caminho por onde tio Terêz seguira durante a viagem para o Sucuriju. Nesses, o tio abaixava-se para pegar água num chifre de boi. E, com essa água, guardada numa cabacinha, ele umedecia um lenço que aliviava a sensação de sufocamento do protagonista. Uma vez que em grande parte do trajeto os caminhos da chapada eram secos. A água da cabaça daria para saciar a sede por quatro vezes. Porém, Miguilim preferia não beber sua parte, iria guardá-la para umedecer o lenço e molhar o nariz: “É para beber, Miguilim... Tio Terêz dizia caçoando. Mas Miguilim ria também e preferia não beber sua parte, deixava-a para empapar o lenço e refrescar o nariz, na hora do arrocho” (ROSA, 1984, p. 28).

Aqui, a sensação de sufocamento provocada pela saudade dos familiares e pela ausência de água no corpo de Miguilim, remete ao conceito de transcorporeidade de Stancy Alaimo (2008), cuja ideia corrobora a tese de que toda a matéria, constituinte dos seres vivos, é formada em grande parte por água. Além disso, em termos descritivos, tudo e todos os seres se materializam na e pela água. Portanto, grande parte dos seres constitui corpo de água residindo dentro de um sistema hidrológico global (ALAIMO, 2008, p.27).

Essa ideia faz jus à necessidade de Miguilim que precisava umedecer o nariz quando se sentia sufocado; uma vez que sua sede fosse satisfeita pela sensação de ter acesso à água, pelo simples fato de senti-la em estado gasoso, sua sede também seria controlada. Em outras palavras, o corpo – matéria- constituído por uma grande quantidade de água, reconhece que a sede poderia ser saciada, desde que a sensação de sufocamento, que também remete à ausência de vida, ou seja, de água, deixasse de incomodá-lo.

Nesse caso, a água não se torna mero agente modificador, mas também parte constituinte de toda matéria, inclusive do corpo da personagem de Miguilim. Esse fato é comprovado quando Miguilim sacia sua sede ao umedecer o nariz com o lenço molhado. Sob essa ótica, Serrat nos diz: “Si el hombre está vivo, el agua es la vida”¹⁵, por meio do poema “el hombre y el agua”, mencionado no artigo que trata da “Hidropoética” de Bernal Árias (2012).

Neste artigo, esta mesma autora confirma a teoria de que água se torna agente no mover das ações dos indivíduos. E, por essa razão, é capaz de mudar o rumo de suas vidas e,

¹⁵ Tradução nossa: “Se o homem está vivo, a água é a vida”; “o homem e a água”.

até mesmo de transformá-los, esculpindo suas formas, gerando a energia que os organismos vivos precisam para terem vida¹⁶:

Serrat, también nos narra como esta água se transforma al transformar la vida, como puede ser fuerte y suave a la vez y permear las cosas al permearse con ellas el contacto; nos muestra cómo el agua al tocar-sentir la tierra se puede convertir en barro, cómo al bajar del cielo en forma de lluvia puede tener la fuerza y la constância para escupir montañas, cómo la caída de un río le brinda a los molinos la potencia suficiente para moverlos y generar energia y cómo con sólo en nombrála consigue evocar en nosotros el instinto básico de beberla y la necesidad vital de sentir-la (SERRAT, 1992, p. 165).

Nessa perspectiva, os corpos de água aparecem muitas vezes. Durante o castigo do pai, Miguilim precisa tomar água, “o dia estava bruto de quente (...)”; “Miguilim estava sujo de suor (...) reparou que na hora deveria ter começado a fazer pipi na calça”. Quando substâncias compostas por água saem do corpo do protagonista, ainda no castigo, seja na forma de suor, seja urina, percebe-se a necessidade dele tomar uma nova água, trazida por Chica, uma das irmãs do menino. Essa mesma água diminui a pressão do castigo e da difícil situação, provocada pelo calor extremo e ausência de água, inclusive para ele tomar, afinal Miguilim não poderia nem beber nem comer nada durante o castigo (ROSA, 1984, p.25).

Quando Miguilim retorna da viagem ao Sucurijú seu pai, Bernardo lhe recebe raivoso e, por essa razão, resolve castigá-lo, deixando o menino de fora da pescaria no córrego, onde levaria todos os outros filhos. Nesse aspecto, o corpo de água presente na forma do córrego age como instrumento pelo qual se conceberia o castigo. Uma vez que Nhô Béro levaria todos os filhos para pescarem e banharem no riacho, com exceção de Miguilim. Deixar o menino à parte da brincadeira com os irmãos, sem poder ir ao passeio com o pai, ou seja, sem ter direito ao lazer em família, fora a maneira de punir Miguilim por ficar tanto tempo na companhia do tio.

¹⁶ Tradução da pesquisadora: ”Serrat, também nos conta como esta água se transforma ao transformar a vida, como pode ser forte e suave ao mesmo tempo e como pode transformar as coisas ao se transformar também por meio do contato delas; nos mostra como a água ao tocar-sentir a terra pode transformar-se em barro, como ao abaixar do céu na forma de chuva pode ter a força e a constância para esculpir montanhas, como a queda de um rio favorece a força de moinhos com potência suficiente para movê-los e gerar energia e como apenas ao nomeá-la, consegue provocar em nós o instinto básico de tomá-la e a necessidade vital de senti-la”.

Na sequência, a água figura como sujeito dissolvente da tristeza do menino que perdera sua cachorrinha pingo-de-ouro “arregalava um sofrimento. Dito se assustou: vamos na beira do rego ver os patinhos”. Na personificação do sofrimento, aumentada pelo uso do vocábulo arregalar como se fosse olho, nota-se também a personificação do rego de água, o qual exerce a função de aliviar o sofrimento de Miguilim, enquanto agente de uma paisagem contemplativa, a qual lhe transmitiria sentimento de paz, dissolvendo assim a tristeza do menino que perdera seu animal de estimação. Assim, ver os patos nadando no rego, poderia, segundo Dito, “arrastar Miguilim” de sua tristeza, (ROSA, 1984, p.22).

Aqui, a água assume papel de elemento constituinte de um cenário apaziguador, ou seja, agente na conformação da subjetividade das personagens, o qual nos remete à evasão espacial dos escritores românticos do século XVIII. Estes últimos contemplavam a natureza para evadir-se da dura realidade provocada pela pós-revolução Francesa e Revolução Industrial, baseada no tripé das ideologias: liberdade, fraternidade, igualdade. Como o romântico europeu não suportava o caos da dura realidade, fugia desta por meio da contemplação da natureza, ou seja, de belíssimas paisagens, nas quais o homem esquecia os problemas do seu cotidiano (CARVALHO, 2008, p.100-101). Mas água, aqui, não é apenas um cenário: ela “arrasta Miguilim” de sua tristeza, como uma forte correnteza.

Enquanto choro e pranto os corpos de água na forma de lágrimas figuram na novela mais de uma vez. E na maioria dos fatos narrados, essas lágrimas representam uma situação de sofrimento por parte de alguns personagens como o caso da mãe ou do próprio Miguilim. Embora, haja um momento em que o pranto representa também satisfação, de alegria por parte do menino.

Nesse último caso, o pranto surge de repente, quando Miguilim entra na mata escura para encontrar-se com o tio e falar do bilhete que o parente lhe pedira para entregá-lo a sua mãe. O menino não teve coragem para fazê-lo, por medo de provocar a morte do pai e/ou do tio. Depois de romper um pranto descontrolado, consegue inclusive cantar, já que havia contado a verdade ao tio:

Lá Tio Terêz estava em pé esperando. Consoante que se sobreformava um céu chuvo, dia feio, bronho. (...) Miguilim agora rezava alto, que doideira aquela? E nem não pôde mais, estremeceu num pranto. Sacudia o tabuleirinho na cabeça, as lágrimas esparramaram na cara, sufocavam o fôlego da boca, ele não encarava Tio Terêz e rezava. (...) Miguilim chorava um resto e ria, seguindo seu caminho, saía do mato, depois noutro entrava, maior (ROSA, 1984, p.81-84).

Nesses trechos, nota-se que água é elemento constituinte do conflito, isto é, na situação problemática na qual Miguilim fora posto pelo tio. Antes do pranto, o menino sofrera por antecedência, por isso rezara muito, sonhara com o coisa ruim, quase que prevendo uma tragédia; após contar a verdade, com lágrimas no rosto, caracterizando pranto, sente-se aliviado por saber que o tio, seguiria por outros caminhos, diferentes daquele de seus pais.

Miguilim pensara que se fizesse o que o tio lhe pedira, entregar um bilhete dele a sua mãe, no qual o tio pedia a ela para se encontrarem na mata - se tornaria cúmplice do tio, e acabaria provocando uma tragédia na família¹⁷. Nesse caso específico, as lágrimas de alegria que transbordam pela face do protagonista num pranto incontido, é uma contingência, a qual poderia ou não alterar o destino do pai e/ou do tio. A água, como evento contingente, aqui é um recurso estilístico, ou até mesmo um armistício, o qual fora utilizado pelo escritor para reorganizar as ações que põem em marcha a situação de conflito. Isto é, o triângulo amoroso vivido na trama no qual se forja a infidelidade da mãe de Miguilim.

Esse armistício também remete à cristalização da subjetividade da criança que sofre com os erros dos adultos. Além disso, essa subjetividade é constituinte da própria subjetividade de JGR, o qual vê na criança grande potencial para narrar as histórias e malfeitos do mundo dos adultos, ainda que incompreensíveis para sua idade de sete anos. Na presente novela novela, é pela ótica infantil que o autor transforma a sua própria concepção da realidade, deixando transparecer fatos e feitos que corroboram a estilística e o lirismo de JGR.

No entanto, nem todas as lágrimas têm a mesma função estilística. Em tempo ruim, as lágrimas de Miguilim também remetem à tristeza e à presença da morte certa, anunciando o fim da vida de Dito, seu irmão predileto. Para antecipar ao leitor uma situação trágica, a lágrima age como oráculo, aquele que previa o futuro e apresentava as profecias na tragédia grega, prevendo o destino trágico de Édipo. De acordo com a Poética de Aristóteles, essa é uma característica peculiar da tragédia clássica, pois o oráculo previa o futuro, antecipando assim, alguns fatos que despertariam o interesse do leitor (ARISTÓTELES, 1964).

¹⁷ Essa tragédia fora anunciada por vovó Izidra, um pouco antes de o temporal chegar. Ela sentia que o conflito poderia resultar em morte, isto é, na morte de um dos irmãos Béro e Terêz que disputavam o amor de Nhanina. E por essa razão a avó mandou o tio ir embora dali.

Ainda nessa perspectiva, Guimarães Rosa liga a fluidez do sangue por meio do corte no pé de Dito à infecção do tétano, doença responsável pela morte do menino. Aqui também figura o corpo de água na forma de sangue que representa a vida que flui por meio de um sistema hidráulico. Se o sangue representa a vida, a falta dele conduz à morte. Dessa forma, pode-se afirmar que o autor já anunciara desde o ferimento a morte do menino Dito. “Mas foi aí que o Dito pisou sem ver num caco de pote, cortou o pé, um talho enorme, descia de um lado, cortava por baixo, subia da outra banda. Me- deus-do-céu, Dito! Miguilim ficava tonto de ver tanto sangue. Chama mãe!” (ROSA, 1984, p.101)

Na tragédia grega, de Édipo Rei (SÓFÓCLES, 2001), o oráculo anunciara o destino trágico de Édipo: matar o pai e casar-se com a própria mãe, (SÓFÓCLES, 2001). Nesse caso, pode-se afirmar por intermédio da alusão à tragédia de Sófocles que as lágrimas desse pranto, desempenham o papel clássico de oráculo, anunciando a morte de Dito.

‘E Miguilim desengolia da garganta um desespero. Chora não Miguilim, de quem eu gosto mais, junto de mãe, é de você [...] E o Dito também não conseguia mais falar... E o Dito quis rir para Miguilim. Mas Miguilim chorava aos gritos, sufocava, os outros vieram, puxaram Miguilim de lá’ (ROSA, 1984, p. 25).

O pranto, em forma de lágrimas, representa a metáfora da morte frente à vida. Nesse caso, o corpo de água tem papel de oráculo por anunciar a morte certa de Dito. Além disso, a água age como agente que conduz tudo quanto é vida para suas origens, numa concepção cíclica e contínua. Isto é, enquanto rito de passagem da vida à morte. Por esse mesmo prisma, Guimarães Rosa conta a história do Buriti nativo do Mutum, tão exato de bonito, nas palavras de Rosa “A rosa contava a estória de um, às músicas, buriti desde que nasceu, de preso dentro da caixinha de um coco, até cair de velho, na água azulada de sua vereda dele (ROSA, 1985, p.95).

Por essa perspectiva, torna-se notória a personificação do Buriti da estória de Rosa, na qual a narrativa é apresentada como uma cantiga de roda que fala do ciclo de vida do buriti, cujo percurso é definido por sua vereda própria, ou seja, o caminho que o conduz ao retorno de suas origens, guiado pela morte para chegar à água azulada do fim da vida. Na cantiga de Rosa, nota-se que a morte do vegetal o conduz a um céu de águas. Esse fato nos

remete à leitura da estrutura do buriti, isto é *Mauritia flexuosa*¹⁸, cuja matéria é formada em grande parte só por água. Em outras palavras, a estrutura do buriti é água. E, onde há buriti, certamente, haverá outros corpos de água, um minadouro, um lago ou até um rio.

Ademais, pode-se afirmar que a lágrima, enquanto corpo de água tem também a função de aumentar o sofrimento da personagem – Miguilim - que interfere na conformação da subjetividade de menino; uma vez que Miguilim também teve certeza que morreria por achar que estava tuberculoso, chegando a fazer promessa de dez dias para não morrer. Contudo, no final, toma-se conhecimento que a morte de Miguilim não acontece.

O tempo anunciava chuva, que neste caso, seria bem vinda, até para salvar a pele de nosso protagonista quando ele perde o almoço na mata, ao fugir, por medo de um bando de macacos. Contudo, Nhô Béro estava bem humorado. E essa mudança em seu comportamento só acontece porque ele percebe que vai chover e, por essa razão voltaria a sua casa mais cedo. Dessa forma, a chuva emerge atenuando a punição do menino e como instrumento de conformação da subjetividade do antagonista que muda completamente seu comportamento, demonstrando inclusive bom humor ao brincar com o filho. Além disso, ao tomar a água da cabaça do pai, Miguilim também sente-se aliviado. O menino estava apavorado, é água da cabacinha do pai dele que o acalma e, ao tomá-la, ele esquecera-se o medo do castigo que, provavelmente, seria submetido pelo pai, por haver perdido seu almoço.

Mas o pai carregava Miguilim suspenso alto, chegava com ele na cabeceira da roça, dava água na cabaça, pra beber. Miguilim bebia, chorava e cuspiam[...] também, não fazia grande mal, ia começar a chover, careciam mesmo de voltar para casa (ROSA, 1984, p. 85).

Em outro momento, a água auxilia numa situação complexa quando a vida de Miguilim estava em risco: o menino se engasgara com um osso de galinha “a mãe dando água para beber” [...] “o ossinho na goela estava todo salvo”. Ao tomar água, ele retorna à vida, conforme a descrição do próprio Miguilim, cuja narrativa diz que ele estava morrendo. Aqui também, a água tem papel de mudar a ordem dos acontecimentos – de morte – para a vida.

Numa situação semelhante a essa última, a água figura na forma de saliva e sangue, quando Miguilim fica tuberculoso e sente que vai morrer. Ele salivava para sentir o

¹⁸ Esse é nome científico para o termo popular da palmeira do buriti.

gosto do sangue. Em outras palavras, provar o gosto da morte. “que, se andasse, adoecia amadurecido, sentia uma dor na contraquilha, no fundo das tampas do peito, daí cuspiu sangue [...] de resto salivava, queria saber se já sobrava gosto de sangue” (ROSA, 1984, p. 58).

Aqui, percebe-se que água é sistema hidráulico condutor da vida, enquanto sangue. Se o mesmo fluido começasse a sair do corpo, é porque a vida dele poderia ter um fim. No entanto, não havia rastro de sangue; Miguilim só cuspiu saliva. Logo, esse corpo de água, embora confirme a situação de sofrimento provocado pela possibilidade da tuberculose, não remete à morte, mas à vida. E, nesse caso, a água também age como elemento de materialização da subjetividade do protagonista, o qual pensava que estava muito doente quase morto. Nesse caso, o conhecimento empírico se aplica ao segundo aspecto da transcorporeidade proposta por Stancy Alaimo (2008). E nesta, a autora afirma que água se torna sangue como via hidráulica responsável pela vida de todos os seres vivos (ALAIMO, 2008).

2.3 A tempestade: metáfora do medo e da cólera

Quando o tempo fecha no Mutum, o narrador de onisciência intrusa, aquele que conhece até os pensamentos das personagens e tem conhecimento inclusive do que poderá acontecer a elas no futuro, anuncia uma mudança trágica na sina das personagens. Em outras palavras, ele anuncia a instauração do conflito, cujo desfecho e resolução pressupõem um final ruim. Neste tópico, tratar-se-á da figuração da chuva em forma de tempestade, explicando como as tempestades no Mutum adquirem uma conotação negativa na antecipação da ação enquanto antagonista frente à figuração de outros corpos de água que adquirem outra função – a de agente modificador – na conformação do lugar e das próprias personagens, alterando o comportamento de alguns que ficam irados com a situação. Ver-se-á aqui a figuração e, posteriormente, como a literatura concebe esse aspecto de nossa análise.

Tio Terêz é o primeiro a se encontrar com a chuva na forma de tempestade, no caminho da roça e, por isso, volta para casa de Miguilim dizendo “uma chuva ta vindo, ia ser temporal” Nesse trecho, também é notória que a água se torna num ser que vem para punir os adultos. (ROSA, 1984, p. 26).

É nesse momento da narrativa que surge o trovejar, o qual na visão do menino Dito era um castigo de deus para punir o mau comportamento dos adultos: “De repente deu

estrondo [...] trovejou enorme, uma porção de vezes, a gente tampava os ouvidos, fechava os olhos, Por causa de Mamãe, Papai e tio Terêz, Papai-do-céu está com raiva de nós de surpresa [...]” (ROSA, 1984, p. 30).

Nesse trecho, a chuva chega com violência e, na visão do narrador personagem, pela voz da criança, a tempestade está ali para castigar os mais velhos por terem agido mal. No entanto, o fato da tempestade suscitar o medo não faz dela um ser punidor. Mas ao contrário é um agente da natureza, utilizado como recurso estilístico dentro da narrativa. Assim, a tempestade, representa um fenômeno que tem a função de oráculo, ou seja, serve para anunciar o conflito, repetindo um discurso da cultura local o qual confirma que a tempestade vem para anunciar algo ruim, como de fato dizem as personagens de Guimarães Rosa nessa novela.

O medo, advindo também dessa cultura, mostra que muitas pessoas na vida real sentem medo das fortes chuvas, porque estas destroem seus lares, suas plantações, tiram a vida de pessoas e animais. Esse mesmo medo também figura na narrativa de ficção de Guimarães Rosa como a ferramenta que suscita pavor nas crianças, as quais sentem muito medo, inclusive, por perceber que os adultos também têm o mesmo temor frente às tempestades. O barulho estrondoso dos trovões, peculiar a toda tempestade, faz com que o menino mais novo, Tomézinho se esconda debaixo da cama. Guimarães Rosa descreve o principio da forte chuva: “dai deu trovão maior, que assustava. O trovão da serra do Mutum, o pior do mundo todo [...]. Corda de vento entrava pela janela” (ROSA, 1984, p. 31).

A fala de um dos “enxadeiros” que esperavam a chuva passar, também comprova que a tempestade, com seus trovões assustadores anunciavam uma tragédia “que os trovões a mal retumbam tá nas tosses”. Nesse aspecto a grande trovoada era uma espécie de anúncio trágico trazido pela tempestade a qual previa um final triste, até como punição, por causa dos maus tratos de Béro para com Nhanina e Miguilim. Por esse prisma, o da concepção das personagens, a tempestade assume o papel de agente que pune para assegurar determinado crescimento evolutivo no comportamento dos maus: Nhô Béro, Nhanina e tio Terêz.

Como já mencionado, alguns estudiosos¹⁹ consideram que a água é um agente que possibilita a vida, conforme seja a figuração dos corpos de água em cada região. No caso do Mutum, a tempestade conforma a identidade dos protagonistas, bem como do antagonista, em

¹⁹ Estes já foram mencionadas na análise anterior; logo não é necessário repetir os nomes aqui.

cuja trama há uma mudança brusca de suas ações. Isso acontece com Tio Terêz, que com a chegada da tempestade, vê-se obrigado a sair da casa do irmão. Ele fora expulso por vovó Izidra que pedira para ele sair, pensando que agindo assim, evitaria uma desgraça na família. E de fato, o tio vai embora para um lugar muito distante, cerca de dez léguas dali. E só retorna, quando o pai está morto, assumindo o posto de patriarca da família ao lado de Nhanina.

Outro aspecto interessante do papel da tempestade remete ao comportamento irado do pai de Miguilim, Béro. Nesse caso, a tempestade representa a metáfora dessa raiva que Béro tinha do irmão e da própria esposa. Isso se confirma nas palavras de vovó Izidra, quando ela evita um confronto entre os irmãos, o qual poderia acabar em morte. Enquanto metáfora observa-se que a tempestade também é agente que instaura, de forma anunciativa, os conflitos na trama por meio da apresentação do triângulo amoroso. Assim, torna-se um agente alusivo ao oráculo da tragédia grega, cuja função era anunciar a triste sina dos protagonistas, como sucede a Edipo Rei. Logo, a tempestade representa também a metáfora do fado, prevendo o destino trágico do antagonista que após matar Luisaltino se enforca.

Nessa mesma perspectiva Vitória Saramago sustenta que a água, na forma de neve, ao analisar a obra “The Dead” de James Joyce e “Cien Anõs de Soledad”, de Gabriel García Marques, constitui elemento universalizante, capaz de abarcar todos os seres humanos, estejam estes vivos ou mortos, frente à forma como o protagonista da obra “The Dead” concebe a própria realidade na ficção, a qual está coberta por neve. Nesse sentido o corpo de água que figura em toda a obra, representa a metáfora de um elemento onipresente que se estende e cobre todo o espaço descrito, incluindo todas as personagens. Essa interpretação é atribuída, sobretudo, pelo protagonista no desfecho da trama, quando sua esposa lhe conta sobre a morte de um namorado ainda de sua juventude. A narrativa dos mortos termina com a visão do protagonista em cuja subjetividade, visualiza a alma daquele que morrera a muito tempo “His soul swooned slowly as he heard the snow falling faintly through the universe and faintly falling, like the descent of their last end, upon all the living and the dead” (JOYCE, 2009, p. 29)²⁰.

²⁰ Universidade do Estado do Rio de Janeiro 1 ““Sua alma desmaiava lentamente, enquanto ele ouvia a neve cair suave através do universo, cair brandamente — como se lhes descesse a hora final — sobre todos os vivos e todos os mortos”” tradução que figura no artigo de Saramago, 2009, p. 29)

Ademais, como assinala Saramago (2009), como a neve cobre tudo e todos e está em todos os lugares por ser um ente onipresente, e, sobretudo por presenciar a morte daquele jovem, pode-se considerar este corpo de água como uma alusão alegórica do anjo da morte. Isso é assegurado pela frase “Como se lhe descesse a hora final sobre todos os vivos e todos os mortos”.

Desse modo, Saramago (2009) compara o tom lírico do final dessa narrativa à percepção da neve que cai como elemento universalizante capaz de abarcar todos os seres humanos, vivos ou mortos como, um imenso manto homogeneizador que dissolve as diferenças. Como a neve caía sobre tudo e todos segundo se noticiara na própria narrativa de James Joyce, a água em forma de neve constitui um elemento unificador e diluidor de identidades individuais, inclusive pelo tom conclusivo e melancólico que marca a paisagem descrita.

Por esse viés, a tempestade no Mutum adquire o mesmo papel – o de agente diluidora de identidades – já que pode mudar não apenas o comportamento, mas o destino dos protagonistas e demais personagens. Assim, o pai Béro, bem como o tio Terêz, e Nhanina têm um destino assinalado pela água que norteia as ações das pessoas já prevendo a mudança trágica ou não dessas personagens.

Bachelard (1989) considera que a água, ao se tornar violenta, assume uma cólera específica, a qual recebe, facilmente, às características psicológicas de um tipo de cólera muito peculiar ao comportamento humano, que tenta dominá-la:

O homem se gaba rapidamente de domá-la. Por isso, a água violenta é logo em seguida a água que violentamos. Um duelo de maldade tem início entre o homem e as ondas. A água assume um rancor, muda de sexo. Tornando-se má, torna-se masculina. Eis, de um modo novo, a conquista de uma dualidade inserida no elemento, novo signo do valor original de um elemento da imaginação material! (BACHELARD, 1989. p 16).

Assim, a tempestade representa o papel de agente da imaginação, isto é, metáfora da cólera que remete ao comportamento humano frente à fúria de alguns elementos da natureza, como água. Nesse sentido, Bachelard (1989), compara a má sorte de um filho de Balsac que reflete a fúria das águas marítimas por intermédio da tempestade que cai na noite de seu nascimento:

Balzac mostra em Uenjant maudit uma alma em total correspondência com a vida dinâmica do mar. [...]

Étienne, o filho maldito, é por assim dizer votado à ira do Oceano. No momento de seu nascimento, "uma horrível tempestade ribombava por essa chaminé que repetia suas menores rajadas emprestando-lhes um sentido lúgubre, e a largura de seu cano comunicava-a tão bem com o céu que os numerosos tições da lareira tinham uma espécie de respiração, brilhavam e apagavam-se alternadamente, ao sabor do vento" "Estranha imagem em que o cano da chaminé, como uma garganta grosseira e inacabada, racionaliza desajeitadamente — com uma inépcia sem dúvida voluntária — a respiração irada do furacão. Por esse meio grosseiro, o oceano levou sua voz profética ao quarto mais fechado: esse nascimento na noite de uma horrível tempestade marca para sempre com um signo fatal a vida do filho maldito (BACHELARD, 1989. p. 179).

O comportamento violento das águas do mar, segundo Bachelard (1989), tem mais crédito por se tratar da representação da fúria por meio da metáfora representada, sobretudo, pela tempestade. Nesse caso o pesquisador alude à obra de Victor Hugo, na qual o escritor romântico admira a psicologia que instaura a cólera na tempestade:

Victor Hugo escreveu assim, em *Les travailleurs de la mer*²¹, uma admirável psicologia da tempestade 12. Nessas páginas, que tanto falaram à alma popular, Victor Hugo acumulou as metáforas mais diversas, certo de ser compreendido. É que a psicologia da cólera constitui, no fundo, uma das mais ricas e das mais matizadas. Vai da hipocrisia e da covardia até o cinismo e o crime. A quantidade de estados psicológicos a projetar é muito maior na cólera que no amor. As metáforas do mar feliz e bondoso serão pois muito menos numerosas que as do mar cruel (BACHELARD, 1989. p. 178).

Desse modo, os corpos de água na forma de tempestade, na concepção do narrador de onisciência intrusa, seja na voz na criança ou do adulto vaqueiro, confirmam que a tempestade tem o papel de anunciar tempo ruim, ou seja, a má sina de Nho Béro. Rosa antecipa ao leitor que a tragédia se instaura por meio da relação colérica da tempestade, que vem sobre as personagens com grande fúria e violência, a tal ponto de destelhar a casa.

Pelo exposto nessa análise de Miguilim, considera-se que os corpos de águas que conformam o cenário do Mutum aparecem de formas bastante variada: chuvas, tempestades,

²¹ Tradução nossa: "Em trabalhadores do mar".

lágrimas, suor, sangue, riacho, cuspe, etc. E todos eles têm papel de agente transformador da configuração das personagens, seja por intermédio da mudança de comportamento, sobretudo dos protagonistas, seja pela mudança do destino que se altera no desfecho inesperado, seja ainda na forma como as pessoas interagem com o ambiente, modificando-o conforme a visão que se tem do mesmo, quando a paisagem é alterada pela interferência das águas.

Ademais, alguns desses corpos remetem à constituição da matéria presente em todos os seres vivos e não-vivos, enquanto elemento necessário à formação da vida em todo planeta terra. Desse modo, os corpos de água não são apenas agentes de configuração das personagens, bem como do lugar, mas também parte constituinte enquanto matéria do lugar e dos seres.

Pelo exposto, conclui-se que na novela “Campo Geral”, as formas hidrológicas que conformam não só o Mutum, mas também as personagens figuram na narrativa sob o prisma da presença variada dos corpos de água: chuva, tempestade, cuspe, suor, lagoa, rego, entre outros. E, todos esses desempenham múltiplos papéis na configuração dos seres da ficção, enquanto agente de conformação/transformação.

Na sequência, inicia-se o segundo capítulo desse estudo que aborda a figuração das águas na segunda novela dessa obra: “Uma história de amor” para apresentar o lugar onde vive Manuelzão, bem como a discussão do papel das águas em Samarra sob a perspectiva do olhar do vaqueiro que vive no sertão.

3. UMA HISTÓRIA DE AMOR: O LUGAR DE MANUELZÃO

Água que nasce na fonte serena do mundo
E que abre um profundo grotão
Água que faz inocente riacho
E deságua na corrente do ribeirão
Águas escuras dos rios
Que levam a fertilidade ao sertão
Águas que banham aldeias
E matam a sede da população
(Guilherme Arantes, 1981)

Em “Uma história de amor”, Guimarães Rosa conta os feitos do vaqueiro Manuel J. Roíz, relatando fatos reais da história do verdadeiro Manuelzão. Após viajar mais de mês com a comitiva de Manuelzão, o homem da vida real, e vivenciar o momento da festividade da primeira missa, também real, enquanto convidado de Manuelzão, o escritor JGR toma nota de tudo que viu no sertão de Manuelzão. Depois, publica sua versão na forma de novela, alterando a história conforme sua perspectiva de vida, numa linguagem muito peculiar. Esta instaura uma técnica nova e particular que possibilita a escrita da poesia em prosa, um gênero novo, a novela, o conto, o romance, todas estas obras roseanas.

Aqui, tratar-se-á da descrição do lugar de Samarra, tal como figura na novela de Manuelzão; para em seguida observarmos algumas considerações acerca do conceito de sertão, cujo significado é variado e complexo. Por fim, observa-se, de forma analítica como figuram os corpos de água na novela de Manuelzão e, respectivamente, a função deles nos elementos de estruturação textual.

3.1 O lugar de Manuelzão: descrição de Samarra

Samarra, lugar de Manuelzão em “Uma estória de amor”, a princípio, isto é, desde as primeiras linhas da narrativa, não chegava a constituir uma fazenda na descrição do autor. Tratava-se mais de um curral de gado pluralizado do que uma fazenda. Estava localizado entre o Rio e a Serra-dos-Gerais:

Um currais de gado, pobre e novo ali entre o Rio e a Serra-dos- Gerais, onde o cheiro dos bois apenas começava a corrigir o ar áspero das ervas e árvores do campo-cerrado, e nos matos, manhãs e noites, os grandes macacos roncavam como engenho- de-pau moendo (ROSA, 1984, p. 145).

Aqui, o protagonista é um vaqueiro de sessenta anos que trabalhava como administrador nas terras de Frederico Freyre, o dono de “mil e mil alqueires de terra asselvajada”, pelas palavras de Rosa. O dono entregara-lhe tudo para que ele tomasse conta do gado e como pagamento, teria uma participação nos lucros com o nascimento dos bezerros. Assim, o vaqueiro formava o seu próprio rebanho “Te entrego, Manuelzão, isto e te deixo em mão, por desbravar”! “E enviou o gado”. Manuelzão chegara muito jovem naquele lugar e fizera fortuna (ROSA, 1984, p. 151).

Embora Guimarães Rosa não diga explicitamente, em Samarra, há uma grande fazenda, com milhares de alqueires de terras ainda não exploradas. E isso faz daquela região o lugar perfeito para que o vaqueiro Manuelzão, pudesse fazer fortuna no sertão, criar seu gado, construir sua morada num lugar bonito, na visão do protagonista:

Sertão. O lugar era bonito. O céu subia mais ostentoso, mais avistado do que na mata do Oeste, azuloso com uns azinhavres, ali o céu parecia mesmo o Céu, de Deus, dos anjos. E o pasto reinava bom, sem carrapatos, sem moscas de berne, sem pragas. Ao bater daquela enorme luz, o ar um mar seco. Em setembro ou outubro, o gado aqui estava mais gordo do que no Maquiné. Porque os fracos, mesmos, morriam logo. O frio engrossava bom, fazia saúde. E a gente, bom povo. Não falava mole [...]; falavam limpo duro. Eram povo alegre, ressecado (ROSA, idem, p. 169).

Construíra ali, uma casa grande e ampla, de chão batido, com telhado feito da folhagem do buriti. Nessa casa, típica de fazenda, o vaqueiro viveria por toda a vida. Posteriormente, trouxera sua mãe e seu filho Adelço com esposa e filhos para viverem em família na Samarra. O protagonista percebera que estava envelhecendo, sentiu saudade de ter os parentes por perto. Manuelzão se alegrava com os fins de tardes ao reunir-se com os sete netos e a nora, enfim, a família de Adelço. Este filho do acaso, cuja mãe morrera muito cedo e Manuelzão resolveu trazê-lo para perto de si.

Mas desde o começo Manuelzão conheceu que, para fundar lugar, lhe faltava o necessário de alguma espécie. Sentiu-o vagarosamente. Só, solteirão, que ele era. Pensou. [...]

A mãe, idosa, e que nunca aceitara sair do lugarejo do Mim, na Mata dos Andrés, no Pium-í, no alto do Oeste, não era pessoa para vir aguentar as ruindades dum princípio sertanejo assim. Mas Manuelzão se lembrou de um filho, que também tinha.

Mas esse Adelço se casara, tinha sete meninos pequenos, a mais velha com sete anos, e trabalhava para toda lavoura e gado, [...].

Por que os trouxera? Talvez na ocasião tivesse imaginado que a samarra ia ser seu esteio de pouso, termo de destino. E ele mesmo, nas entradas, se louvou de ter conseguido reunir para si aquela família de tardezinha. Estivesse naquela hora, denunciando cabeceira de velhice? Não pensava (ROSA, 1984, p. 152-153).

Samarra não se torna apenas uma fazenda com uma sede própria, mas também o lugar de pouso e sossego da família Rodrigues, bem como dos companheiros e amigos de Manuelzão, quando este começara a questionar se não estaria na hora dele parar com o trabalho, deixando o filho Adelço e a nora Leonísia à frente da lida, tomando conta das lavouras, do gado e demais afazeres do lugar.

Segundo Guimarães Rosa ali, na terra do boi solto, Manuelzão “ia mais era firmar um estabelecimento maior”. Já que o vaqueiro não tinha pouso certo. Ainda nas palavras de Rosa “acharam, na barriga serrã, o sítio apropriado, e assentaram a sede. Primeiro fizeram os currais, depois a casa, de forma tal que aludisse às fazendas de sua terra no modo e no fazer ou das melhores estradas” (ROSA, 1984, p.151).

Porém, quando a casa ficou pronta, não se parecia em nada com as outras conhecidas pela simplicidade do vaqueiro:

Era a Casa, grada, com muitos cômodos e de chão batido e só um quarto no assoalho; em dado não passava, bem dizer, de uma casa-rancho, mas com teto complexo, de madeiras, por sobrecima as talas e palmas de buriti. A rebaixa __ um alpendre cercado __; o rancho de carros-de-boi; outros rachos; outras casinhas; outros rústicos pavilhões. Contiguavam-se os currais, ante esse conjunto, dele distanciados por um pátio e pelo eirado, largoso, limpo de vegetação, porque o gado nele malhava, seu pisoteio impedindo-a. Ali no pátio, onde os homens e animais formavam convivência, algumas árvores mansas foram deixadas __ gameleiras, tinguís com frutas pardas maiores que laranjas, e cagaiteiras, ora em flor. Os longos cochos, nodosos, cavados em irregulares troncos, ficavam à sombra delas. Enquanto os bois comiam, as florinhas verdes caíam no sal (ROSA, 1984, p. 152).

Assim, Samarra em “Uma estória de amor” constitui o lugar de pouso, de sossego, onde Manuelzão escolhera para findar seus dias e, finalmente, ter um pouso fixo, uma vez que enquanto vaqueiro não tinha lugar certo, tampouco fixo, vivia campeando gado por várias veredas, sertão adentro²².

A sede da fazenda de Samarra fora construída às margens de um riacho, cujas águas corriam pelas biqueiras da casa para abastecimento das necessidades da casa. Manuelzão resolve dar uma festa, na qual apresentaria ao povo de Samarra, sua capelinha em louvor de Nossa Senhora do Perpétuo Socorro, a pedido de sua mãe dona Quirina. Na apresentação desta, o povo vindo de várias regiões, rezaria a primeira missa daquele lugar. A missa, certamente atribuiria o título de lugar sagrado à Samarra.

A capela fora decorada com a simplicidade do lugar e conforme os costumes da região; adornada por objetos variados, vindos de muitos lugares, trazidos por gente de todos os cantos do sertão mineiro, como oferenda à santa de Manuelzão. Nas palavras Roseana esses objetos eram “espantantes”:

Ovos de gavião, cor em cor: agudos pingos e desenhos, esvaziados a furo de alfinete. Orquídeas molhadas ainda do mato, agarradas a seus braços de pau apodrecidos. Balaies com musgo, que sumiam vago no seco das madeixas verde-velho. Um boné de um oficial, passado um lação de fita. Uma grande concha, gemedora, tirada com as raízes, vinda para ali, tão longe do mar como uma saudade. E até um frango-d’água sonolento (ROSA, 1984, p. 147).

Todos esses presentes iluminavam a ideia de oferenda de muitas pessoas, vindas de lugares distantes e muitas veredas; ali na Samarra reunidos para assistir à primeira missa na capelinha. Entretanto, Manuelzão duvidara mesmo das intenções dos fiéis, ao perceber tamanha diversidade de presentes sem serventia. Ressalta-se aqui, que todos os objetos foram usados na decoração da capela pelo grupo de mulheres que a preparavam para a missa.

Entretanto, a ideia da construção de uma igrejinha só aparece mais adiante, quando o narrador menciona a história do riachinho xexé. Foi após a mudança do curso

²² Como a análise do lugar pressupõe também análise vocabular, prefere-se usar alguns termos do próprio autor como: vereda, pouso, sertão, campear, entre outras. Trata-se de aludirmos à linguagem peculiar Roseana, ou seja, o jeito como ele escreve poesia.

d'água deste, que Manuelzão, juntamente com sua mãe, decidiu construir a capela, acreditando que o riacho havia secado por falta de um lugar sagrado, de culto à religião. Manuelzão, assim como quase todas as personagens dessa obra, é católico. Por isso, atendendo a uma sugestão da mãe, surge a ideia da construção da capela.

A construção da igreja, bem como a realização da festa para celebração da primeira missa, também fora a maneira de Manuelzão agradecer a sua santa de devoção, Nossa Senhora do Perpétuo Socorro. Além disso, “naquela mesa de campo” como lhe dissera sua mãe, ao sugerir o lugar da construção, também fora considerado um lugar sagrado, quando Manuelzão enterra o corpo de sua mãe ali mesmo:

No tempo de adoecer, ela mencionara a mesa-de-campo como ponto ideado para erigir uma capelinha. Lá mesmo Manuelzão a enterrou, confechando quase à borda da chã um cemiteriozinho, razoável, cercado de aroeiras, moirões que podiam durar sem acaba, e coberto pelo campim duro do cerrado, no qual, no raiar das madrugadas, o orvalho é azul e mata a sede (ROSA, 1984, p.151).

Nesse trecho, nota-se não só a descrição do lugar de construção da capela onde se celebraria a primeira missa de Samarra, mas também a relevância que o local tem enquanto elemento estrutural da narrativa na conformação da personalidade das personagens da mãe de Manuelzão que sugere a criação de um lugar sagrado de culto, já prevendo também o lugar de pouso eterno para seu corpo material descansar. Aqui, notam-se também elementos de conformação da cultura local, responsáveis pelo conflito que possibilita a escritura da novela: a morte da mãe, sepultada no terreno onde, ela mesma sugerira a construção da capela, com o intuito de sanar outro problema que não fosse o de sua sepultura, mas o do retorno da água no riachinho que secara.

Nesse sentido, os limites de Samarra fogem à estruturação territorial, descrita como baixio, pé-de-Serra, ou inclusive, cerrado; alcançando as fronteiras do imaginário na crença local, descrita por Guimarães Rosa, como se ele fosse testemunha viva daquela realidade, que embora seja ficção, também fora parte de uma história real, presenciada pelo autor quando ele visitara Samarra no momento em que o Verdadeiro Manuelzão Jesus Rodrigues, personagem real do interior de Minas Gerais, dava a grande festa para celebração da primeira missa daquela região. De fato a estória em Manuelzão, pode ser considerado um relato de uma experiência do autor como andarilho no sertão mineiro.

Para contestar a questão do fantástico na obra de Manuelzão, é relevante considerar o estudo de Antônio Cândido em “Literatura e Sociedade” (2006), no qual ele diz que “os povos primitivos distinguem, essencialmente como nós o lógico e o mágico, embora formem configurações diversas em suas mentes”. No entanto, sobressai o mágico no tecido da existência, como se de fato fosse um ritual mágico. A missa, bem como a criação do território sagrado onde Manuelzão sepulta sua mãe, constitui um ritual sagrado e, portanto, poder-se-á considerá-la como elemento mágico. Desse modo, pode-se afirmar que os limites territoriais que demarcam o lugar em Manuelzão, estão além do mundo real, que Cândido considera lógico. Para Lévis-Strauss (1962):

Em muitos casos o primitivo revela uma capacidade de racionalização e de observação sistemática maior que a do civilizado. O que a muito pareceu incapacidade de generalizar pode ser um requinte analítico, em certas formas em que realmente ele dissolve o particular numa aparente indiferenciação manifestam a capacidade generalizadora de cunho lógico, que lhe foi contestada (LÉVI-STRAUSS, 2006, p. 52).

Nesse sentido, nota-se que esse recurso da observação empírica por meio da observação e da convivência de Guimarães Rosa com Manuelzão em Andrequicé, ao visitá-lo e a acompanhá-lo em comitiva pelo sertão, revela-se como uma estratégia de racionalização, também sistemática de observação da realidade a qual, posteriormente, o escritor transforma-a em arte. Isto é, em narrativa grandiosa, com certo requinte de linguagem específica para recontar as histórias e lendas do sertão - interior mineiro -, vividas em praxe pelo próprio Guimarães Rosa. Desse modo, o ambiente, bem como o cenário descrito pelo autor para conformação do lugar, torna-se responsável em grande parte pela conformação de uma identidade local, bem como do caráter das personagens, que de alguma forma interagem com o lugar no qual vivem. Uma vez que nascidas ali, num cenário hostil do semi-árido sertanejo, essas pessoas também fazem parte dos elementos constituintes daquele lugar, tanto na observação real feita por Rosa, quanto na narrativa de ficção – a novela (ROSA, 1984, p. 52)

Carlos Rodrigues Brandão refez os passos de Guimarães Rosa com uma equipe de pesquisadores, formada por estudantes da UNICAMP e USP, aspirando fazer o mesmo trajeto. Os dados observados por sua equipe confirmam o argumento de que a paisagem do sertão mudou consideravelmente: “Os sertões de GR acabaram e vocês só vão encontrar eucaliptais”. Dito, assim mesmo, da boca do próprio Manuelzão, pessoa real, que viveu

mesmo após a morte de Guimarães Rosa e recebeu a equipe de Carlos Brandão (BRANDÃO, 2006, p.29).

Os pesquisadores confirmam nesse estudo que após alguns anos, o cenário do sertão mineiro mudou completamente. O que eles encontraram ao fazer a experiência da “Travessia do Sertão”, no final da década de 80, foi outro lugar, outra boiada (BRANDÃO, 2006, p. 30).

Em Andrequicé, cidade do vaqueiro Manuelzão, por exemplo, Brandão encontra-se com o verdadeiro vaqueiro. Ele relata como se sucederam essas mudanças no sertão, observando que as fazendas deram lugar às “Companhias da indústria do carvão” oriundas da cultura dos eucaliptais. Aqui Brandão observa que a pessoa sede lugar à personagem afirmando que Manuelzão se tornara “uma personagem que tomou de conta da pessoa, desmontado dos couros e do cavalo, aposentado, parece viver à frente de outras pessoas como se fosse uma boiada” (BRANDÃO, 2006, p. 34).

Desse modo, observa-se que o verdadeiro Manuelzão, embora fosse um homem simples, ainda pousava de personagem. Esse traço se torna notório quando se analisa sua fala pausada, citando frases célebres de JGR “eu vou te dizer uma coisa” (BRANDÃO, 2006, p. 34). Os pesquisadores da equipe de Brandão afirmam que o verdadeiro Manuelzão foi uma pessoa comum que mudou seu jeito de ser, atestando a verossimilhança da obra com a qual JGR assinala a grandeza da narrativa de ficção por intermédio da tragédia²³ do homem sertanejo.

Todavia, tais ações do protagonista suscitam a valorização de uma identidade peculiar, própria do sertanejo. E, é por meio desta identidade, que Guimarães Rosa encontra a ferramenta ideal para apresentação da ideia síntese da nova ordem que instaura o movimento Modernista no Brasil, em princípio dos anos 1920²⁴: desejo de fazer uma arte inovadora cuja intencionalidade do discurso centrava-se na figura do homem sertanejo. O vaqueiro, bem

²³ O termo tragédia é empregado aqui como alusão às narrativas de Sófocles, as quais suscitam terror por meio da catarse, isto é, sentimento despertado no leitor que se apieda pela sorte do protagonista, como no caso de Édipo Rei que após matar o pai, casa-se com a própria mãe. Tais acontecimentos suscitam pavor e ao mesmo tempo piedade, uma vez que Édipo cumprira seu destino sem saber a verdade sobre o parentesco com sua mãe e seu pai.

²⁴ Nesse caso específico, refere-se aos clássicos desse período da Literatura Pré-Modernista e, do próprio Modernismo no Brasil “Os sertões”, de Euclides da Cunha e o “Grande Sertão: Veredas de Rosa, em cuja trama figura o palco do conflito de Canudos e do Cangaço, respectivamente.

como o jagunço – na pele de Riobaldo - representava assim o ideal de apresentação de uma identidade nacional que não fosse apenas regionalista.

Dessa forma, enquanto descrição espacial figura a existência da terra numa região sertaneja, onde se construíram a casa sede; os currais de gado descritos pelo autor ainda nas primeiras linhas da narrativa; a capela, como lugar sagrado o motivo pelo qual se daria a grande festa em louvor da Santa e celebração da primeira missa daquela região e/ou ainda como cemitério da família Rodrigues.

Além desses elementos de conformação espacial e com o propósito de fazer uma descrição espacial mais detalhada, observa-se que Guimarães Rosa cita também o nome de outras regiões, as quais dizem sobre a origem das pessoas dessa novela. Tais como os convidados da festa, a mãe e o filho de Manuelzão; há também referências a lugares por onde o próprio Manuelzão passara, tangendo boiadas; e os lugares onde Adelço trabalhara, tais como: o Chapadão, Lugarejo do Mim, na mata dos Andrés – lugar de onde viera sua velha mãezinha; Maquiné, lugar de onde vieram não só Manuelzão, mas também todos os seus companheiros e velhos amigos de trabalho; Porto das Andorinhas, lugar de nascimento do filho e também onde Manuelzão conhecera a mãe do menino, num mero acaso; região Beira do Córrego Boi Morto, entre o Córrego Queima-fogo e o Córrego Novilha Brava, Córrego Primavera ou dos Porcos, também conhecido como Barra-à-Barra, Butiri do açude. Estes últimos são lugares onde Adelço passara um tempo trabalhando com a família.

Contudo, embora esses lugares sejam mencionados e tenham relevância na concretização da identidade das personagens de “Uma história de amor”, não há descrição deles.

3. 2 O sertão: palco dos conflitos sócio-políticos na perspectiva dos clássicos

Muitos são os estudiosos que se dedicaram à análise desse termo para explicá-lo, desde uma visão etimológica até mesmo numa concepção poética como o fazem os críticos de Literatura. Nesse sentido, pretende-se observar como a Geografia, Sociologia, História, têm

apresentado estudos²⁵ que discutem a temática Sertão por meio da análise da novela e romance de João Guimarães Rosa, especialmente, na novela de Manuelzão e Miguilim.

Nesse sentido, Nísia Trindade Lima (1999), Carlos Brandão (2006), Pacheco (2008), Menezes (1989), Pedro Paulo Gomes Pereira (2008), Vitória Saramago (2006), Willi Bolle (1994/1995), entre outros, apresentaram pesquisas em diversas áreas do conhecimento, tendo como objeto de análise e material literário – o romance regionalista - sobretudo obras primas, já consagradas pela academia que versaram sobre a temática do sertão.

Assim, o cenário sertanejo que remete ao interior brasileiro torna-se o tema de grande valia para repatriação por meio de manifestações da Arte Moderna, em cuja produção literária havia o desejo de reconstrução de uma nacionalidade, com a qual se propusesse uma discussão da realidade não só litorânea “moderna” e “civilizada”, mas também a do interior, “atrasado” e “ignorado” pelo poder público. Nesse caso, sobretudo a Literatura vai retratar o paradoxo social do mundo “primitivo” frente ao “civilizado”; ou ainda na concepção da arte literária sertão versus litoral.

Na descrição da paisagem novelística de João Guimarães Rosa, ele diz que Samarra está localizada numa planície, ao pé da serra. Na narrativa, o autor define esse lugar como Sertão, e, embora se possa notar a presença de elementos relacionados à seca do sertão nordestino em “Uma estória de amor” e desses serem entrecortados por veredas, nota-se também que em Samarra chove mais; além disso, há mais corpos de água do que teria qualquer outra região com características próprias do semiárido, como é o caso do Sertão nordestino.

Desse modo, o Sertão em Guimarães Rosa não tem apenas um significado e, assim como o próprio termo, cuja etimologia fora empregada de forma distinta desde a colonização no Brasil, pode apresentar formas e significação variadas²⁶. Nesse sentido, Nísia

²⁵ Grande parte desses estudos, sobretudo na análise literária, remete ao sertão sob o viés da escrita de obras clássicas como “Os Sertões”, de Euclides da Cunha, e “Grande Sertão Veredas”. Esta fora considerada a obra prima de Guimarães Rosa.

²⁶ Segundo dicionário da Academia Brasileira de letras (2008), o verbete para conceituar sertão diz: ___ “sertão: região com solo pedregoso e vegetação característica de lugares secos, situada no interior do país”. (p. 1176). Segundo Aurélio Buarque de Holanda Ferreira, cujo dicionário apresenta vários verbetes, o sertão também adquire essa mesma conotação espacial de lugar deserto ou ainda distante e do interior: 1.Região agreste, distante das povoações ou terras cultivadas. 2. Terreno coberto de mato, longe do litoral. 3. Interior pouco povoado. 4. Bras. Zona pouco povoada do interior do país, em especial do interior semiárido da parte norte-ocidental, mais seca do que a caatinga, onde a criação de

Trindade Lima (1999), também buscou no dicionário, observando a etimologia do termo oriundo de “desertão” para apresentar o conceito de sertão. Segundo a socióloga, o termo sertão tem significados variados e está além da definição espacial que se propõe no dicionário, uma vez que o conceito também se constitui do imaginário. Mader (1995) observa que o sentido dado a essa palavra transcende a delimitação espacial, refletindo sobre o conceito de sertão ainda pensando o “imaginário sobre este na visão de viajantes, missionários e cronistas que adentraram regiões mais afastadas do litoral brasileiro” (LIMA, 1999, p. 57).

Assim, as regiões interioranas do Brasil desconhecidas²⁷ pelos colonizadores, eram consideradas sertão, independente de haver ou não água; o que determinava o termo remetia apenas à questão do desconhecido, da “barbárie” e do quão distante estava do litoral. Logo, o sertão deveria ser desbravado e, conseqüentemente, “civilizado”. Mader (1995) assinala que a região colonial representa o sertão colonizado cuja instância de poder pertencera, inicialmente à igreja e ao estado colonizador. Nesse sentido, o sertão pode ser representado pela figura da antítese do poder entre a entidade religiosa e a administrativa:

O território do vazio, o domínio do desconhecido, o espaço ainda não preenchido pela colonização. É, por isso, o mundo da desordem, domínio da barbárie, da selvageria, do diabo. Ao mesmo tempo, se desconhecido, pode ser ordenado através da ocupação da colonização, deixando de ser sertão para constituir-se em região colonial (MADER, 1995, p. 13).

Ainda sob o viés da Sociologia, Nísia Trindade Lima (1999), menciona que o conceito de sertão na literatura reflete a dicotomia do interior versus litoral, cujo contraste apresenta a forma como a sociedade brasileira presenciou a instauração da República em 1898. Nesse sentido, há uma reinvenção da nacionalidade por meio do relato que reconta a história enquanto matéria para construir o gênero da narrativa com o intuito de colocar em pauta a discussão do paradoxo dos conflitos e revoltas, sobretudo no Sertão nordestino.

Lima, (1999) analisa a obra “Os Sertões” de Euclides da Cunha, engenheiro que viajou pelo interior, como jornalista da Folha de São Paulo para testemunhar e relatar o

gado prevalece sobre a agricultura, e onde perduram tradições e costumes antigos, (FERREIRA, 1975, p. 1293).

²⁷ Preferimos esse termo a descobertos, uma vez que o Brasil não foi descoberto até porque já existia antes mesmo da chegada dos colonizadores europeus.

conflito de Canudos, no sertão da Bahia, ainda no século XIX. Essa experiência lhe rendeu a matéria para escrever o romance “Os Sertões” como um relato quase fiel da revolta de Canudos. Nesse estudo, a socióloga, menciona vários escritores e intelectuais, representantes do Pré-Modernismo no Brasil, princípio do século XX, tais como: Monteiro Lobato, Euclides da Cunha, Roquette Pinto, Vicente Lecínio, Belisário Penna e muitos outros escritores. Inclusive ela menciona escritores do Romantismo, escola que surgiu em meados do século XIX, como José de Alencar que escreveu “O Sertanejo”; os escritores românticos também incorporaram a temática dos sertões em suas obras. E estas, assim como as obras regionalistas do Modernismo de 1930, também trataram de colocar em prática o ideal de nacionalidade por meio de uma etnografia sertaneja.

Em outras palavras, esses escritores, artistas plásticos e toda classe de intelectuais da época, criaram suas obras à imagem do homem rústico do interior, como fez Monteiro Lobato, ao apresentar a figura do Jeca Tatu, como representante do caipira que vivia no interior do Nordeste, ou seja, no Sertão. Dessa forma, esses intelectuais propunham a reinvenção da nacionalidade e fomentavam o desejo de falar sobre a própria pátria, apresentando a dicotomia do contraste entre interior e litoral, cujo palco volta-se para o Sertão, o lugar de manifestações, das lutas e revoltas contra o governo, tais como: a de Canudos, a Revolta da Chibata e o movimento do Cangaço no Nordeste. Este, se revolta contra os desmandos do Coronelismo. Todas essas manifestações de cunho social e político foram retomadas como temática dos romances regionalista do Modernismo: “Os sertões”, de Euclides da Cunha, Grande Sertão Veredas e Sagarana de João Guimarães Rosa, Vidas Secas e São Bernardo de Graciliano Ramos, entre tantos outros.

Aqui, o sertão enquanto cenário de contrastes dos conflitos sociais torna-se o principal aspecto de estudo da Sociologia, uma vez que representa a tônica assinalada pelo paradoxo do que diferencia o sertão “atrasado” e o litoral “desenvolvido”, isto é, modernizado. Nesse sentido, Nisia Trindade Lima diz que “a atividade intelectual tem papel simbólico na ação real e, os homens tomam consciência dos seus conflitos e de seu lugar na sociedade” (LIMA, 1999, p. 22).

Sob a ótica da Modernidade, o sertão em Guimarães Rosa, sobretudo em “Uma História de Amor”, representado pela figura real do homem vaqueiro – Manuel Jesus Roriz - também fora palco de um cenário dicotômico, onde se apresentou os contrastes do sertão “atrasado” sem recursos, frente ao litoral mais desenvolvido. Esse fato explica bem a motivação do vaqueiro Manuelzão, que deixou sua cidade natal para desbravar o pé da serra,

fazendo sua própria fortuna. E assim como o protagonista de “Uma história de amor, muitos intelectuais migraram para as cidades litorâneas. Isso aconteceu também com Guimarães Rosa que mudou-se para o Rio de Janeiro quando ainda era criança, deixando sua cidade natal, Cordisburgo.

Desse modo, enquanto obras representantes do Modernismo brasileiro, os romances e novelas de JGR, publicados após a geração de 1930, sobretudo na novela de Manuelzão e Miguilim, também representam o ideal de nacionalidade, principal característica dessa escola literária, presente nas obras de outros representantes do Modernismo no Brasil: Mário de Andrade, Euclides da Cunha, Oswald de Andrade, Tarsila do Amaral, Graciliano Ramos. E tantos outros intelectuais brasileiros, nascidos no interior que mudam para o litoral.

O palco, metáfora da realidade de um lugar fictício, dessas obras, enquanto elemento estrutural de suas narrativas, volta-se para o interior das desigualdades sociais, o sertão seco e árido de oportunidades para o homem sertanejo; lugar da impunidade e da ausência de representação política, isto é do governo, imposta pelo coronelismo, lugar da “barbárie” e do “jaguncismo”. Em outras palavras, o antagonismo sertanejo é o tema perfeito para representação do ideário nacional que propunha a reinvenção do Brasil. Logo, o Sertão é o lugar que melhor representa a dicotomia do atraso econômico do interior brasileiro, frente ao desenvolvimento do litoral, assinalado por Lima (1999).

Lima, acerca do regionalismo que levanta a bandeira da nacionalidade, afirma que:

O debate sobre, por assim dizer, a americanidade da experiência histórica brasileira esteve sempre acompanhado por um duplo movimento – situar as fronteiras entre o Brasil tradicional e o Brasil moderno e resgatar ou inventar o que seria fundamentalmente autêntico da nacionalidade. Nesse sentido, pode se perceber uma confluência entre o discurso dos cientistas e a literatura produzida em fins do século XIX e início do século XX (LIMA, 1999, p. 52).

Sobre a defesa desse argumento, a autora considera a obra “Os sertões” de Euclides da Cunha ora como documento histórico de cunho etnográfico, ora como texto literário. E baseando-se na análise desse livro, a socióloga apresenta uma nova discussão ao conceito da palavra sertão, o qual representa a teoria interpretativa de construção do Brasil por intermédio dos clássicos regionalistas, representantes do discurso intelectual: engenheiros, médicos, advogados e filhos de fazendeiros, cuja formação acadêmica trouxe para o Brasil as novas ideologias fundantes dos movimentos surrealismo, dadaísmo, cubismo e

impressionismo. E estes formaram a base ideológica da arte moderna, a princípio na Europa, e nos fins do século XIX a princípio do XX, esses “ismos” chegam ao território brasileiro²⁸.

No âmbito geográfico, a palavra sertão remete aos limites dados pela seca ou quantidade de chuvas que caem em determinadas regiões do território nacional. Nesse aspecto, considera-se sertão grande parte do Nordeste brasileiro, incluindo o Norte de Minas Gerais. Nascido em Cordisburgo, interior de Minas Gerais, Guimarães Rosa vivera grande parte de sua infância num lugar, mais conhecido como Sertão. Para Ricardo Oliveira (2002), com a publicação do livro “Os Sertões”, houve uma delimitação do conceito de sertão articulado, sobretudo, à região Nordeste. Oliveira assinala também que o mais significativo fora “o processo de identificação básica da ideia de sertão com a simbologia referente ao deserto (uma espécie de completa desertificação no significado da palavra)” (OLIVEIRA, 2002, p. 522).

Contudo, essa argumentação acerca da etimologia da palavra sertão cabe perfeitamente nessa identificação, embora esse argumento mantenha certa restrição semântica sobre o vocábulo Sertão. Por outro lado, não se pode negar que a presente imagem do Sertão, apesar das manipulações e da inércia das autoridades, com os anos o conceito de deserto passou a gerar na sociedade uma inquietação, deixando evidente que o descaso político era bem maior no sertão, segundo Oliveira (2002).

Nas narrativas de Rosa, o lugar descrito por ele como sertão, também é reflexo desse cenário conflituoso, embora seja também lugar da ficção cujas fronteiras nem sempre são determinadas pela Geografia²⁹. Ao contrário, os limites são impalpáveis quando se observa a descrição de lugares nas obras roseanas. Assim, o sertão figura como o lugar para estruturação de alguns dos elementos da narrativa, tais como: tempo, espaço, conflitos, personagens.

²⁸ As obras de artes apresentadas na Semana de Arte Moderna em 1922 assinalam o marco inaugural do Modernismo brasileiro. Esses intelectuais, mencionados por Nísia, representaram, então, a elite intelectual fundante de uma nova escola Literária. Embora o evento da Modernidade não tenha sido exclusividade da arte literária, mas de diversas manifestações artísticas; todas estas manifestações tinham um objetivo comum: o desejo de reconstrução de uma nacionalidade sem que houvesse intervenção da cultura europeia.

²⁹ Riobaldo afirma que o “sertão não tem janelas nem portas, também não tem governante: ora “o senhor bendito governa o sertão”, ora o maldito governa os homens” O sertão se torna a terra de homens traiçoeiros onde se morre a bala perdida ou por amor não concretizado, como é o caso de Diadorim e Riobaldo (ROSA, 1982, p. 374).

Guimarães Rosa, em entrevista a Gunter Lourenzo, assinala essa indeterminação dos limites espaciais em suas obras quando se refere ao sertão na ficção:

O sertão é esta unidade de homem e terra, traiçoeiro e inesperado, perigoso; perigo de morrer com uma bala perdida, perigo de morrer de amor em terreno movediço. Sertão não é maligno nem caridoso, mano oh mano! (...) ele tira ou dá, ou agrada ou amarga ao senhor, conforme o senhor mesmo (Rosa, p. 394) [...] Guimarães disse que “o sertão é o terreno da eternidade, da solidão”. (LOURENZO, 1983, p. 86 apud MENEZES, 1989, p. 214).

Nota-se que a forma disforme de descrição do Sertão em Rosa é o que caracteriza a descrição poética do espaço, sobretudo em GSV, onde nem o próprio narrador detém os limites do conceito de sertão. Uma vez que ele pode ser tudo e nada; deus e o diabo, nas palavras de Riobaldo – “Ora divino, ora maligno”; vida e morte.

Por esse prisma, há a indeterminação do lugar, cuja descrição nem sempre é encontrada na cartografia. Logo, poder-se-á considerar sertão como o entre-lugar dentro de um universo mágico na poesia de JGR, no qual se pode tudo, inclusive fazer um pacto em um lugar de Veredas Mortas, isto é, um lugar poético e, ao mesmo tempo, fantástico. Para a Crítica Literária, essa falta de limites constitui um traço das memórias de Riobaldo, ao contar sua própria aventura. Às vezes, parece que ele não tinha mais as devidas lembranças claras como de fato se passara no sertão. Trata-se de um recurso estilístico que versa sobre a atenção do leitor que não compreende a intencionalidade do narrador que pretendia ocultar alguns fatos e finge não lembrá-los.

Nesse sentido, Menezes (1989) diz que a definição de limite geográfico não é tão fácil de se notar na obra de Guimarães Rosa, por isso os limites muitas vezes se esvaem. E cita a visão de Riobaldo, o protagonista do Romance “Grande Sertão Veredas” – chefe do bando dos jagunços – em GSV, para definir o próprio espaço de luta dos Jagunços, pela ótica de um narrador letrado, que fora também Urutu-Branco enquanto líder do bando. E, na velhice, Riobaldo, torna-se fazendeiro e contador de histórias, contando, inclusive as próprias aventuras como chefe no movimento do cangaço:

Sertão. O senhor sabe é onde manda quem, é forte, com astúcia. Deus mesmo quando vier, que venha armado! E bala é um pedacinhozinho de metal [...]
Sertão também é beleza, os “fomosos gerais” de Riobaldo, terra natural de flora e fauna exuberantes, um mesclado de flores, cachoeiras e animais que

se apresentam, mas não para poder ser visto por qualquer um. Para Riobaldo, os caminhos das belezas do sertão passa por Diadorim (ROSA, 1982, p. 17).

Nessa perspectiva, o sertão torna-se o espaço fictício da realidade em suas diversas dimensões constitucionais. E torna-se também o espaço de concretização de uma realidade social, cuja matéria da experiência vivenciada por indivíduos do mundo real é observada e analisada como fonte e matéria que possibilita a criação e/ou a genialidade literária, “O sertão surge então como um espaço de efetivação destes elementos fundantes da narrativa. Espaço onde a realidade social se manifesta pela mediação das emoções vividas pelo personagem/narrador no decorrer de sua existência” (Menezes, 1999, p. 214).

Pacheco (2008) reforça a tese de que o sertão é palco onde o jagunço luta contra a barbárie do sistema. Embora o jaguncismo fosse uma organização arcaica, esse movimento produzira a grandeza da mudança por meio da elevação do caráter do herói sertanejo. Nesse sentido, autora afirma que essa é a tônica do cenário do Grande Sertão veredas em cuja narrativa Riobaldo, como Urutu-Branco e então chefe do bando de jagunços, representa o paradoxo da oscilação de sua personagem que vive a dualidade do coronel versus ao jagunço. Na velhice, parece que Riobaldo tomara juízo assumindo sua fazenda deixada por seu pai/padrinho como herança. Contudo, como narrador protagonista vai tecendo sua estória conforme surgem as lembranças em sua mente das aventuras do jovem chefe à frente de seu bando.

Para Antônio Cândido (1956), no primeiro ensaio escrito próximo à publicação do grande romance, Riobaldo é transformado pelo lugar e se torna jagunço porque o sertão tem a capacidade para moldar o homem a sua lei. Ainda pelas palavras de Cândido, que saúda a “literatura da invenção” em JGR, no campo da mimese, reconhecendo a grandeza da obra de Rosa diz que: “o meio físico simbólico é também projeção da alma mapa que se desarticula e foge, o homem por sua vez, é produzido pelo meio físico. Seu comportamento se molda a rudeza do meio, e a anomia incita a fazer a lei”. Nesse sentido, a guerra promovida pelo cangaço, visava um aperfeiçoamento do mundo pela mão do mais forte. (CÂNDIDO, 1978, p. 186).

Segundo Pacheco (2008), “a formação fictícia da personagem do jagunço, de base, verossímil, se localiza na vida sertaneja e na possibilidade de reação”. Assim, na ficção regionalista de 1930, a figura do sertanejo, seja na forma do vaqueiro como Manuelzão, ou jagunço e coronel como Riobaldo, o homem do interior do Sertão mais recôndito é também

uma figura pitoresca, cuja “barbárie” necessitava das armas da cultura civilizada do litoral para que ele se tornasse também homem civilizado.

Para Oliveira (2002), o Sertão é o lugar do esquecimento e, por essa razão, transforma-se no lugar da brasilidade, forjada e protegida da degradação do interior e do estrangeiro do litoral. Desse modo, o mito do sertanejo surge como uma representação do sonho rural, fonte eterna na Arcádia e do Renascimento. Segundo Raoul Girardet, o mito estrutura-se “em torno da qual ele é um passado exemplar, onde o contato imediato com a terra protege o homem da degradação do tempo, associa-o aos grandes ritmos da natureza, assegura-lhe as condições de uma vida autêntica, liberta de toda falsa aparência e de todo subterfúgio”. Nesse sentido, o sertanejo, enquanto homem do campo é concebido como alguém que “conhece a exata medida do tempo, do qual cada gesto comporta uma plenitude de significação, e sabe por instinto o que pertence ao domínio das realidades essenciais” (GIRARDET, apud OLIVEIRA, 2002, p. 525).

3.2.1 Sertão X Manuelzão: alegoria de uma paisagem sertaneja

Na descrição paisagística roseana, o autor define a região como Sertão, embora chova e haja a presença de corpos de água como rios e lagos³⁰. Por essa ótica, que remete ao espaço geográfico, nas palavras do narrador por meio da alegoria, o sertão nessa novela, representa todas as cidades e vilas do interior de Minas Gerais as quais o autor descreve como lugares onde chove pouco ou quase nada.

Desse modo, a alegoria como recurso linguístico também fora um “conceito chave em que se baseiam todas as categorias imagéticas da historiografia” (BOLLE, 1994/1995). A alegoria, no sentido etimológico, é o discurso por meio de outro. Por essa ótica, o professor da USP, Willi Bolle (1994/1995), assegura que a obra de Guimarães Rosa, sobretudo o GSV³¹,

³⁰ Tratar-se-á dessa análise mais adiante no tópico das águas.

³¹ Ressalta-se que tais obras são citadas aqui porque muitos dos estudos que se voltam à temática do sertão, consideram “Os Sertões” de Euclides da Cunha, assim como “Grande sertão Veredas”, obras primas do Modernismo no Brasil. Ademais, as mesmas tem em comum a mesma paisagem (descrita por primeira vez nessa época no romance regionalista) da obra Manuelzão e Miguilim, objeto dessa pesquisa.

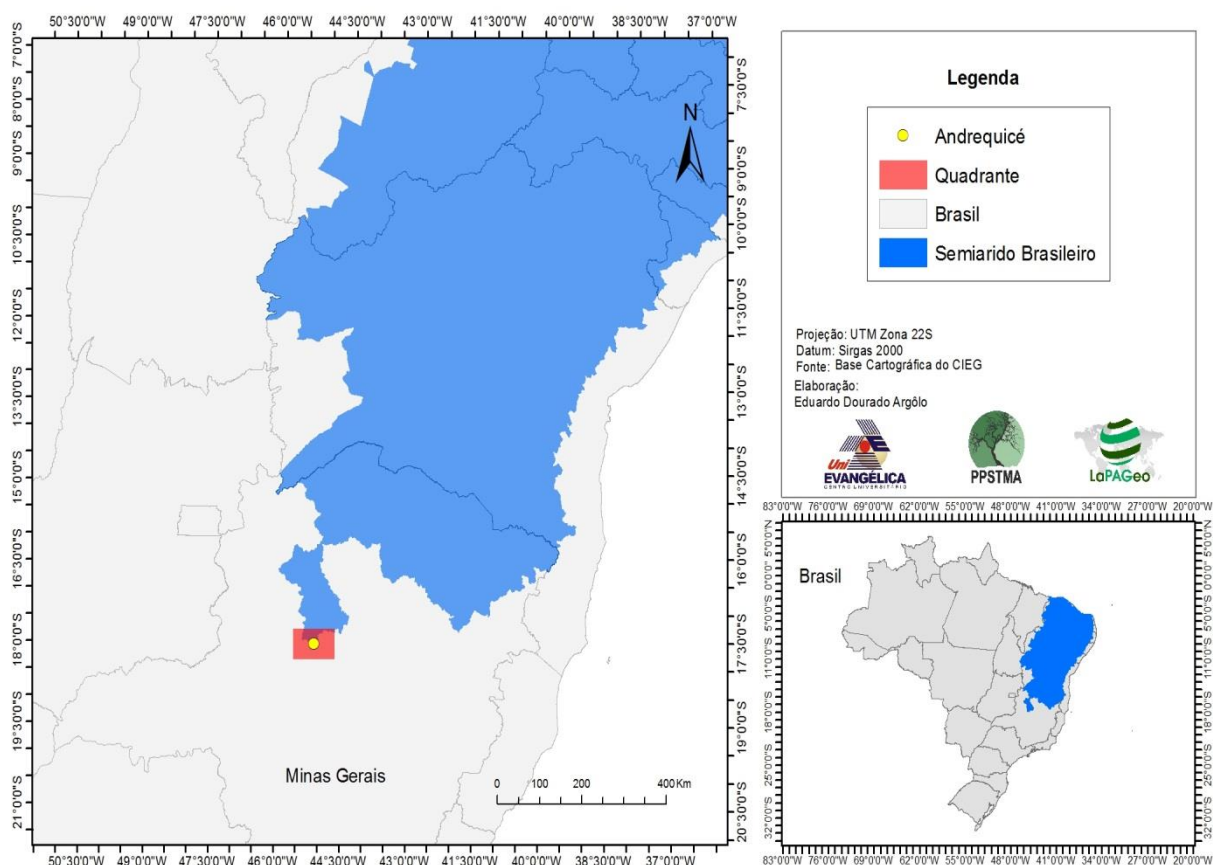
representa a alegoria de uma historiografia que “consiste no estudo de uma época ou de um espaço diferente para o historiador esclarecer”, (BOLLE, 1994/1995, p. 82). Desse modo, ainda sob a ótica literária, o espaço sertanejo nas obras de Guimarães Rosa, seja o GSV seja em Manuelzão e Miguilim, constitui uma alegoria de um espaço real, o Sertão da região Norte de Minas como forma de representação do discurso social por meio de fatos reais, vivenciados pelo próprio autor ao visitar Samarra.

Bolle (1994/1995) assegura que o fenômeno da profissão do sertanejo, assim como Manuelzão, ligada à vaquejada e a arribada, é nômade. Uma vez que a seca obriga o vaqueiro constantemente a se locomover pelo sertão. Em “Uma história de amor”, a primeira menção sobre o lugar de Manuelzão ser considerado sertão, é confirmado pela voz de um narrador de onisciência intrusa. Nesse trecho da narrativa, Rosa afirma que dona Quirina, a mãe bem velhinha de Manuelzão, nunca aceitaria morar no sertão. Ela chega a visitá-lo em Samarra, pensara que seu filho fosse o dono e, até gostara do lugar “e ela pensara que ele fosse dono todo. A mãe apreciara aquilo, o Baixio da Samarra, a Vereda da Samarra, o território” Como a bondosa senhora habitava um “lugarejo de Minas, na Mata do Andrés, no Pium-í, no alto oeste, não era pessoa para vir aguentar as ruindades dum principio tão sertanejo assim” (ROSA, 1984, p. 151).

Nesse trecho, nota-se por meio do vocábulo “ruindades”, que remete à vida dura do sertanejo enquanto sobrevivente de um lugar quase sem água e de poucos recursos, debaixo de um sol escaldante; o autor descreve com detalhes as amarguras do lugar onde vive o vaqueiro Manuelzão. E são esses desafios do viver no sertão que fazem do protagonista um homem bem sucedido, respeitado por todos, inclusive pelos grandes fazendeiros da região. Afinal, ele construíra tudo que havia em Samarra, desde a sede da fazenda até pastos e currais, pois antes dele chegar àquela região, abandonada por seu rico dono, só havia ali mato por desbravar. E fora ele quem fizera tudo, ajuntando gente para trabalhar nas terras de Samarra.

Com uma descrição cuidadosa desse cenário, bem como do gosto e das preferências da gente do Sertão, Guimarães Rosa vai dando indícios de que a principal característica desse cenário sertanejo é a seca, provocada pela escassez das chuvas e da água. É por causa da ausência delas, que os vaqueiros precisavam retirar o gado dali e levar para outros estados como Goiás, com abundância de pastos e água o que manteria o rebanho a salvo, “pois também uma boiada estava-se ajuntando, devendo de sair logo depois dos dias santos, conforme o grande aviso que Manuelzão difundira” (ROSA, 1984, p. 149); “mas ia sair com a boiada. A festa ia acabar ele ia ir com a boiada” (ROSA, 1984, p. 196).

Ainda nessa perspectiva de configuração do cenário sertanejo, Rosa descreve uma situação muito peculiar no Sertão: a espera pelas chuvas. E isso aconteceu, justamente quando Manuelzão concluíra a obra de sua casa em Samarra, “daí esperaram as grossas chuvas” (p. 152). Nesse fragmento, nota-se que a água vinha em forma de chuvas bastante densas. E isso era esperado no princípio de novembro “em novembro o roró de uma chuva, o canto do narcejão. O curralejo. Um rio curto”. Com as chuvas desse período, formava-se o rio curto. Isto é, um rio intermitente, que ficava cheio apenas por alguns meses, após a estação chuvosa. Esse corpo representa outra característica muito peculiar do semiárido: a seca de muitos rios. E isso é comum na região Nordeste do Brasil, porém o semiárido ainda se estende até região norte de Minas, como se pode verificar no mapa abaixo.



Nesse sentido, o cenário da ficção em JGR, equivale ao espaço do Sertão real. Entretanto, apenas a região Norte de Minas Gerais, citada na obra em questão, é considerada Sertão, semelhante ao cenário fictício de Manuelzão. Ainda na descrição da paisagem roseana, figura na narrativa, a descrição do sertão na voz do narrador:

Que povo, o desse baixio, dum sertão, das brenhas. Até aleijados, até vultos ciganos, más mulheres, lindas moças do rumo do Chapadão de tudo é possível. Havia quem precisasse da caridade de agulha e linha, para recoser suas roupas, urtigadas contra os espinheiros, no atravessarem trechos da caatinga (ROSA, 1984, p. 147-149).

Pela descrição dos trajés rasgados das pessoas recém-chegadas em Samarra para participarem da missa da santa de Manuelzão, pode-se confirmar que a vegetação típica da região descrita nesse fragmento, é a da Caatinga, a qual também é parte constituinte do semiárido – árvores espinhosas, que carecem de pouca água e resistem a grandes secas, como o mandacaru e a jurema. Daí o traje de couro do sertanejo, inclusive o chapéu, que serve para evitar o desgaste da roupa e proteger a pele dos vaqueiros quando eles adentram pelo mato para buscar reses perdidas. Manuelzão escolheu a barriga da serra para construir sua moradia, a casa de Samarra, como já foi mencionado anteriormente, contudo, é válido lembrar que essa região de pé da serra, é um lugar do sertão onde costuma chover mais, logo a presença de corpos de água como rios, lagos e represas é mais comum.

Nessa perspectiva, a paisagem sertaneja na narrativa, possibilita mais configuração regionalista ao protagonista Manuelzão e ainda aos vaqueiros de sua comitiva. Manuelzão em sua juventude dedicara-se à atividade de vaqueiro e, só depois de muitos anos, é que ele resolve fixar posto num lugar, a Samarra, como administrador de terras. Numa concepção dicotômica entre a salvação e marginalização do sertanejo, o sertão representa liberdade e esperança a todos os seres humanos e não humanos que o habitam, seja na perspectiva de dependência, seja de esperança, o fato é que o lugar tem uma parcela na configuração das personagens, ditando as regras de sobrevivência do homem sertanejo, e/ou do vaqueiro que nessa novela está representada pela figura do verdadeiro Manuel J. Roriz.

3.3 Os corpos de água em Manuelzão

Como a descrição do espaço em “Uma estória de amor” remete a lugares secos, “princípio do Sertão” – nas palavras do próprio escritor – considerado alegoria da realidade sertaneja para alguns estudiosos que se ocuparam da temática “Sertão”, a região Norte de Minas Gerais, figura na ficção roseana como lugar onde se localiza a fazenda Samarra. Nota-se que os corpos de água nessa novela quase não aparecem por se tratar de uma região afetada pela seca, considerada semiárida ou próximo aos limites do semiárido. Embora Guimarães

Rosa cite o percurso de água do riacho xexé que deságua no rio de Janeiro, e este, no São Francisco, em Samarra não se nota no decorrer da narrativa a presença variada de corpos de água. No entanto, há uma referência a um rio em cuja correnteza afogara-se um homem; Rosa também menciona o rio São Francisco e um rio que seca no período de seca e renasce com as primeiras chuvas de novembro. No fragmento abaixo, há a primeira figuração das águas em Manuelzão,

Porque, dantes, se solambendo por uma grotta, um riachinho descia também a encosta, um fluviol, concegueando de pressas, para ir cair, bem embaixo, no Córrego das Pedras, que acabava no rio de- Janeiro, que mais adiante fazia barra no São Francisco (ROSA, 1984, p. 155).

Aqui, é possível observar um fluxo maior de corpos de água na forma de rio, riacho, ou córrego. Nomes mencionados na novela de Manuelzão, utilizados para nomear vilarejos e algumas cidades construídas às margens desses corpos. Contudo, esse cenário corresponde a lugares mais afastados de Samarra os quais são mencionadas de forma indireta por vias da oralidade, ou seja, relatos e estórias contados pelas personagens e pelo recurso da memória dos vaqueiros que trazem as novidades de suas andanças. Ora na voz do protagonista, assumindo o posto de narrador para si, enquanto cavaleiro errante do sertão, ao conduzir suas boiadas, na travessia do gado pelo rio; ora pela voz de outros personagens narradores, como o velho Camilo e Joana Xaviel, contadores de estórias; ou ainda pela voz do vaqueiro que narra suas aventuras quando encontra um pouso para descansar.

Aqui os corpos de água constituem um elemento vivo de representação da memória pela qual se consolida grandes feitos do vaqueiro Manuelzão e sua comitiva ao conduzir sua boiada pelo sertão em busca de lugares onde houvesse melhores pastos com abundância de água para matar a sede do rebanho. Nesses trajetos de mais de trinta dias a boiada precisava muitas vezes atravessar o grande rio a nado. Logo, os corpos de água, na novela de Manuelzão representam um obstáculo na ação das personagens. Ademais, o rio possibilita a instauração do conflito por meio da ação e da aventura que consolida a dificuldade na travessia de mais de mil reses pelas suas águas. Como resquício de uma memória recente, o vaqueiro Simião, seu irmão Jenário e outros, recém-chegados de comitiva, explicam a razão do atraso para a festa, dando notícia de uma boiada que atravessara o Rio:

Manuelzão, a gente não pudera vir antes, este Seo Velho dava testemunha: um boiadao que chegara e esparrara, pra travessar o rio, três mil e seiscentas cabeças. Boiadama imensa, cortada em doze golpes, três mil e seiscentas reses, pra jogar n'água, na barra do Abaeté. Então até pediram ajuda, pagaram bem. Gado do Urucuaia e gado goiano, dois boiadaes que se tinha ajuntado, a mor de viajar juntas. Lá por entre o Cotovelo e a Forquilha, pra cá de Fróis (ROSA, 1984, p. 166).

Nota-se aqui a presença de um fluxo denso de água, próprio de um grande rio como o São Francisco. Pela descrição do caminho percorrido pelas águas do xexé, é possível afirmar que o São Francisco não estivesse muito distante dali. Nesse corpo de água, o rio se torna agente de homogeneização entre os seres vivos na conformação do ambiente, isto é, do espaço, uma vez que homens e gado, bem como os seres habitantes do próprio rio, como peixes, os quais aproveitam a travessia para saciar sua fome. Aqui esses organismos vivos ocupam e, por um bom intervalo de tempo o mesmo lugar das águas, assim como os demais seres vivos presentes na travessia, que também aspiram sobreviver à travessia das águas.

Na canção sertaneja “Travessia do Araguaia”, de estilo regionalista, interpretada por Tião Carreiro e Pardinho, bastante conhecida em todo território nacional, é notório que o rio Araguaia também assume o mesmo papel desse corpo de água, mencionado na narrativa de Guimarães Rosa: o de agente modificador/ transformador da realidade e do destino da personagem na narrativa musical, quando representa a dificuldade, considerada também como momento em que se instaura o conflito, assegurado pela morte do boi velho, jogado ao cardume de piranhas como isca, para que a boiada pudesse passar.

Portanto, como elemento que possibilita a intertextualidade com a novela de Manuelzão na letra da moda sertaneja, nota-se que em ambas as narrativas, a arte representa o palco de um cenário da vida real por intermédio da alegoria, a qual também pode ser considerada mimese, ou seja, imitação da realidade. Quando na música o narrador menciona a piedade do ponteiro pela sina do boi sacrificado, o narrador alude ao sacrifício de Jesus Cristo, mencionando o livro sagrado, no qual o evangelho narra o sacrifício do filho de Deus, que morre para salvação dos homens pecadores. A alusão bíblica feita na música constitui recurso utilizado para assegurar a verossimilhança na narrativa, da mesma forma que a história do vaqueiro Manuel J. Roriz fora reescrita por Guimarães Rosa. Acordando Carlos Brandão, o qual afirma que no caso específico de Manuelzão, após a morte de JGR e a publicação exitosa da obra de sua vida, o ser real passa a viver as ações da personagem de

ficção como se esta fosse a pessoa e não a criação. Nesse caso, ocorre o reverso, imitação da personagem pela pessoa real do vaqueiro.

Mas a literatura atribui ainda outro papel aos corpos de água, cujo fluxo constitui o grande rio: o de agente modificador de identidades, como afirma Saramago (2009), ao dizer que o gelo figurante em obras renomadas da literatura de ficção de autores clássicos da literatura universal como Gabriel Garcia Márquez³², assume essa mesma função, embora trate-se da água como fenômeno hidrometeorológico. Assim, embora seja a chuva, o fluxo de água é muito grande, assim como o do rio, e tem a função constituinte de caracterização do cenário presente em “Cem anos de Solidão”.

Nessa mesma perspectiva, André Vasques Vital, em estudo de sua tese, acerca das cheias no rio Iaco e seus afluentes, no estado do Acre, assegura que “o rio é um agente modificador/transformador do destino de organismos humanos e não humanos, animais e vegetais, vivos ou mortos (VITAL, 2016, p. 316). Nesse sentido, ele considera que “os rios representam importante papel de agente comunicativo no processo de integração hegemônica e na política de diferentes oligarquias fluviais no Acre”. Os rios, assim como seus afluentes, funcionaram como meio de transporte na comunicação com outros estados, bem como na circulação de pessoas e mercadorias. Esse exemplo ilustra bem a função política e econômica dos rios no estado do Acre, no início do século XX, recorte temporal desse estudo. Contudo, até hoje em estados como o Amazonas e Acre, onde não existem rodovias suficientes para atender a demanda de mercado, os rios de maiores extensões, tem essa mesma função, na forma de hidrovias.

Desse modo, o papel do rio enquanto corpo de água presente na obra de ficção roseana alcança níveis elevados conforme a função das águas, e está além daquela de agente homogeneizador dos seres vivos e não vivos. Uma vez que os grandes rios, como o São Francisco, entre outros mencionados na narrativa de Manuelzão adquirem também grande relevância social no desenvolvimento da região, uma vez que fomentam as atividades de agropecuária e agricultura, como é descrito no trecho acima. O gado é trazido de longe para viver em regiões com abundância de pastos e água, assegurados pelas várzeas e afluentes de Grandes Rios.

³² Observa-se que tais obras foram mencionadas anteriormente no subitem referente à análise das tempestades na novela de Miguilim.

Ainda sobre o São Francisco, que também ilustra a narrativa do GSV, Clara Rowland (2017), em artigo intitulado “Material cartography: Guimarães Rosa’s Paratexts” discute a forma como Rosa apresenta o espaço sertanejo: sob o prisma da cartografia poética. Nesse estudo, a autora afirma que a conformação poética da paisagem sertaneja, também presente em GSV, enquanto espaço real cartográfico que representa parte da região norte de Minas Gerais não se trata de uma descrição fiel do mundo real, mas ao contrário, os mapas analisados na forma de paratexto, como ilustração das primeiras edições da obra prima GSV, constituem apenas uma metáfora da cartografia do mundo real.

A autora anterior observa que as ilustrações, representam a metaforização de figuras do mundo real, tais como o rio São Francisco em cujas margens: a da direita e a da esquerda têm figuração especial. Para Antônio Candido (1964), as margens representam uma divisão muito peculiar no sertão e na própria vida de Guimarães Rosa. Uma vez que as margens do São Francisco, tanto a direita como a esquerda, estão carregadas de significação poética, cuja matéria revelam, em grande parte, o conteúdo que conforma a mentalidade do homem sertanejo, descrito na obra de Guimarães Rosa enquanto matéria que as sustentam, “o São Francisco divide minha vida em duas partes”. Aqui, a sentença discursiva presente em GSV, divide não só o espaço descrito pelo autor nesse romance, mas também a vida de todo sertanejo e demais seres que habitaram as margens do grande rio. Por esse viés, o estudo da pesquisadora afirma que o mapa do rio representa um sistema figurado o qual remete à transposição da matéria do mundo real, para uma paisagem pitoresca, conformada pela técnica do grande escritor (CÂNDIDO 1964, p. 123. apud ROWLAND, 2017, p. 5-6).

Novalis (1979) afirma que se a narrativa não couber na imagem representada pela cartografia, ou seja, na foto do mapa, isso acontece porque a imagem não é suficientemente boa ao ponto de representar o espaço do mundo real, “the more difficult it is top ut a book in a Picture, the less good it is” (NOVALIS, 1979, p. 4). Com esse argumento, o estudo de Rowland, vai ao encontro dos teóricos que concebem a matéria do fantástico na produção Roseana. Desse modo, a cartografia, aqui apresentada por Rowland, discute exatamente a figuração de um espaço poético por meio da descrição espacial que remete a metaforizarão do mundo real na vida do sertanejo que habita o interior, região central do Brasil.

Ainda sobre esse estudo da cartografia, a autora menciona o discurso presente no conto “Meu tio Lauretê”, no qual o narrador diz “aqui é muito lugaroso”. O neologismo que impressionou a estudiosa trata-se de um recurso típico da genialidade roseana e remete a uma natureza multiforme e/ou ainda a uma geografia complexa. Nesse sentido, o neologismo em

Rosa, confirma o poético de sua descrição espacial, o “lugaroso” representa a complexidade do sertão. Logo, a descrição paisagística por meio de ilustrações das primeiras edições, está muito além da verdadeira cartografia do mundo real, pois em Rosa os desenhos dos mapas nem sempre estão relacionados à imagens reais.

Nesse sentido, o rio se torna agente na economia e desenvolvimento da região do Sertão norte de Minas Gerais, a qual figura também como paisagem fictícia na novela de Manuelzão. E, é exatamente esta situação que muda também a vida do protagonista que nascera pobre numa cidade chamada Andrequicé. Porém, torna-se muito conhecido graças à força do trabalho de vaqueiro que o enriquecera, por meio do laboro e do uso que Manuelzão fez das terras enquanto administrador. É em Samarra que ele se torna homem respeitado por muitos outros. Sua mãezinha chegara acreditar que ele fosse mesmo o dono de tudo. Afinal, ele era um homem rico.

Manuelzão no usos deles já se ajeitava. Aquele poder de gente, por ali, chegando, para a festa, todos o olhavam com admiração e aspecto. Mundo grande! Mas, ainda muito maior, quando a gente podia estar em sua casa, e os outros vinham empoeirados de sete maneiras, por estradas sertanejas e pediam um café, um gole d’água. Cada um tinha visto muita coisa, e só contava o que valesse. Lá chove, e cá corre (ROSA, 1984, p. 170).

Nesse fragmento, percebe que a figuração dos corpos de água são elementos da narrativa oral, ou seja, das histórias contadas por vaqueiros cujo percurso refere-se a uma região goiana, onde havia a presença de vários corpos de água. Nesse caso específico, a chuva cai em um volume bastante elevado em outras regiões, mas chega à Samarra por meio dos rios. Assim, os corpos de água que aparecem na novela roseana, por meio da tradição oral, chegam à Samarra com a fala do contador de causos ou histórias.

Aqui ele fala da chuva enquanto corpo de água de outra região assinalada pelo advérbio “lá”; o “cá”, diz que a chuva que corre, pode representar a seca e a escassez de chuvas no sertão. Numa outra perspectiva, o “corre” pode relacionar-se aos rios, mencionados na narrativa como o riachinho xexé, que deságua no rio de Janeiro, e este no grande São Francisco, cuja extensão alcança outros estados do sertão nordestino brasileiro até chegar ao mar.

Nessa fala das personagens, nota-se também corpos de água coletados pelos viajantes para saciar a sede. Esta, guardada por muitas léguas, como um gole de água ou uma simples xícara de café. Nesse caso, os corpos de água funcionam como elementos que saciam

a sede do vaqueiro, mas principalmente, como elemento essencial, isto é, elemento constituinte da matéria, bem como dos corpos dos homens que saciam sua sede. É notório que o homem não pode viver sem tomar água, seja misturada à outros elementos, como no café, ou no chá, já que é a água que os mantêm vivos por ser elemento que conforma a matéria de todos os seres vivos. Arias, corrobora esse argumento ao analisar a canção “El hombre y el agua” de Joan Manuel Serrat, com a qual ele afirma que água transforma a vida ao escupir montanhas, ao criar a energia que move o mundo por meio das quedas de águas, ou ao evocar no ser humano o instinto básico de bebê-la como necessidade vital de senti-la. Desse modo se o homem está vivo, é porque a água é a vida (ARIAS, 2008, p. 165).

Quando o narrador refere-se à poeira sertaneja mencionando o numeral sete, nota-se que a descrição tem função de remarcar, por meio da repetição, a seca no sertão. O sete, na concepção dos cristãos, é um número sagrado: trata-se da soma de quatro mais três; quatro remete aos quatro apóstolos, e aos quatro evangelhos de Lucas, Mateus, Marcos e Tiago, os quais contam a vida de Jesus Cristo; o três remete à trindade santa – Deus pai, Deus Filho e o Espírito Santo. Nesse sentido, Bartolomeu Campos Queiroz (1994), afirma que desde a antiguidade se atribui valores especiais aos doze primeiros números:

Os números pares tem valor negativo e passivo, enquanto que os ímpares têm valor afirmativo e ativo, sendo por isso associados aos princípios femininos e masculinos, respectivamente. Torna-se, portanto relevante constatar que, em numerologia, o sete é resultante da soma do 3 e do 4, [...] como se percebe, a ideia de plenitude fica reforçada pelo fato dos cavaleiros e damas serem em número de sete” (QUEIROZ, 1994, p. 63).

Dessa forma, o sertanejo quando chega à Samarra aparece sete vezes coberto de poeira, que também alude ao percurso traçado, sete lugares diferentes com suas respectivas poeiras sem que se perceba a presença de corpos de água. Aqui embora não se perceba claramente a figura da água, pode-se considerá-la como elemento onipresente, uma vez que a poeira representa a metáfora da escassez e falta de água de sete lugares diferentes. Contudo, mesmo na poeira, há uma quantidade de água que não é perceptível na matéria a olho nu, uma vez que a água é elemento constituinte de toda matéria.

Nesse caso, é importante ressaltar o recurso utilizado por meio do numeral sete dentro da narrativa fantástica, cuja referência remete ao divino. E na falta de água, o sertanejo sempre clama aos céus, santos e santas de todas as crenças. Ainda por esse viés, nota-se que o numeral sete, citado no livro Provérbios, Capítulo 24, versículo 16, também alude à queda

daquele que cai por sete vezes e se levantará também por sete vezes “porque o justo cai sete vezes, mas ergue-se, enquanto os ímpios desfalecem na desgraça” (Bíblia Sagrada, 2014 p. 806). A referência ao numeral ligado à sina do sertanejo que chega coberto por sete poeiras remete à dificuldade da travessia do homem pelo sertão, árido sem água. Os corpos de água em copo ou o café e/ou chá que saciam a sede dos recém-chegados adquirem então, uma relação estreita com água enquanto agente que sacia a sede daqueles por sete vezes.

Para Arias (2008), frente a atual crise ambiental na qual o homem matém interpretação equivocada em relação à água e ao hábitat contemporâneo, a fenomenologia encontra desde Husserl (2012) até Heidegger (2001/2012) a crítica da técnica que separa o homem enquanto ser do seu próprio hábitat. E por essa razão, o hábitat contemporâneo está em crise. Em outras palavras, a crise moderna relacionada à natureza reflete na separação do homem e de sua soberba que se considera superior aos demais seres do meio no qual ele vive enquanto elemento constituinte do todo. Assim o homem considera a água, bem como todos as suas formas e corpos como os rios, lagos, riachos, chuvas, como mero recurso.

La crítica a la técnica a la metafísica moderna, que habría ocultado el propio ser de las cosas. En este caso, el habitar contemporáneo está en crisis, pues las relaciones con la naturaleza y, más específicamente en nuestro caso, con el agua, han profundizado este distanciamiento con el ser del agua, comprometiendo el propio sentido de nuestro habitat. El pensar del agua pasa a ser fundado por una visión técnica y mercantil de la naturaleza, el agua deja de ser entendida como parte de nuestra propia manera de ser, apartándonos de nuestra condición terrestre³³(ARIAS, 2008, p. 160).

Por essa ótica, a água é elemento intrínseco na formação do habitat. E este é o Sertão, no caso da narrativa Roseana. Isso, torna-se notório quando o autor compara a água ou a ausência desta assegurada pela seca, por sete vezes, isto é, sete lugares, “sete poeiras” diferentes (idem, idem, idem).

Ainda por esse prisma da tradição oral e da análise estrutural do conto maravilhoso, velho Camilo, em roda com os convidados de Manuelzão, conta a estória de boi

³³ Tradução realizada pela pesquisadora: A crítica à técnica da metafísica moderna, que havia ocultado o próprio ser das coisas. Nesse caso, o hábitat contemporâneo está em crise, pois as relações com a natureza e, sobretudo no nosso caso, com a água tem aumentado este distanciamiento com o ser da água, comprometendo o próprio sentido do hábitat. O pensar da água passa a ser fundado por uma visão técnica e mercantilizada da natureza, a água deixa de ser entendida como parte de nossa própria maneira de ser, separando-se de nossa condição terrestre (ARIAS, 2008, p. 160).

bonito; muito brabo que vivia embrenhado na mata, sertão adentro. O fato intrigante desse conto era que nenhum vaqueiro conseguia trazer o boi para seu dono, um fazendeiro muito rico. Aqui, por intermédio da voz do contador, os corpos de água aparecem em abundância, numa mata densa e verde, no meio da Caatinga. Essa descrição de um lugar fantástico, por meio da metalinguagem, justificaria a permanência do boi nos pastos, sem precisar voltar para a fazenda.

O boi procurou uma capoeira de espinho-de-agulha. Tacou o chifre ali rasgou: chega saiu cinza. O cavalo galopa e agalopa, que seguia, que varava. O boi fronteou um tabocal fechado. (...) por aqui saiu, por aqui entrou. O cavalo atrás estava. Travessaram um capãoete. Subiram lá num cerradão alto.

Num campo de muitas águas. Os buritis faziam alteza, com suas vassouras de flores. Só um capim de vereda que doitava de ser verde verde, verde, verdeal. Sob o oculto, nesses verdes, um riachinho se explicava: com água ciririca” Sou riacho que nunca seca. De verdade, não secava. Aquele riachinho residia tudo. Lugar aquele não tinha pedacinhos. A lá era a casa do boi. (ROSA, 1984, p. 153-154).

Nota-se que o instrumento de persuasão, aquele que prende a atenção do público alvo da estória contada pelo Senhor Camilo é justamente o recurso estilístico da oralidade com a qual o contador descreve a paisagem onde residia o boi bonito: às margens de um riacho que nunca secara, com um pasto vasto e verdinho. Essa é a descrição de um pedacinho do céu, do paraíso para o sertanejo acostumado com os rios que secam durante o período de estiagem das chuvas; com uma vegetação espinhosa que fere a pele dos homens; acostumados aos duros costumes da vida sertaneja. Desse modo, há aqui uma evidência do recurso linguístico usado por Rosa, no emprego da metalinguagem³⁴. Trata-se de mostrar como o riacho, na visão do autor, adquire identidade própria, chegando mesmo a enunciar-se para explicar a beleza do lugar “campo de muitas águas”. Percebe-se, nesse trecho de descrição da narrativa fantástica, que os corpos de água interagem com as personagens “boi” e “vaqueiro” enquanto ser, o qual concebe a sobrevivência e a boa vida aos seres vivos daquele lugar. E mais uma vez, por meio da prosopopeia, Rosa atribui vida ao riacho pelas vias da enunciação.

³⁴ Trata-se da linguagem usada para descrever e explicar a própria linguagem, nos seus mais diferentes estilos (gramatical, artística, musical, informática, etc); aqui temos uma estória que explica a própria estória, um cenário atípico entra no sertão através da tradição oral.

O próprio riachinho diz de suas águas, o veio que nunca seca. Nesse aspecto, é importante acordar-nos, do Professor José Luis Fiorin, o qual assinala em “Astúcias da enunciação: as categorias de pessoa, espaço e tempo” (1999) que “a linguagem é um atributo da divindade, pois o Criador dela se vale quando realiza sua obra”, “Deus cria o mundo falando”. Assim é o verbo que gera a vida quando este por meio da enunciação de Deus vai nomeando e criando as coisas do mundo. O linguista ainda alude à astúcia de quem se anuncia ao ato de criação do próprio mundo, descrito no livro Gênesis: “Deus disse: “faça-se a luz”. E a luz foi feita. E Deus viu que a luz era boa: e separou a luz das trevas. Deus chamou à luz de dia e às trevas noite”. (GÊNESIS, I, 35); Assim como o linguista Fiorin, Guimarães Rosa na novela de Manuelzão recria o lugar fantástico da narrativa oral, para prender a atenção dos apreciadores desse tipo de entretenimento – a narrativa oral - mostrando o grande contraste que instaura a verossimilhança em sua obra; entre a realidade do sertanejo, que vivia num ambiente quase sem água, e a realidade do mundo fantástico, onde figura um campo de muitas águas, com capim verdinho, muito verde, “verdeal”.

Trata-se de mostrar que os corpos de águas, seja na ficção Roseana, seja na narrativa oral, mediada pela voz do contador sertanejo; ou ainda na vida real, concebem o bem estar, a saúde e própria existência do sertanejo, bem como o bem estar de todos os seres: animais e vegetais: o boi, o capim, o gavião. Guimarães Rosa deixa isso claro ao descrever com tanta presteza o lugar onde o boi se escondia. E pela descrição, ele argumenta para justificar a luta do boi contra todos os vaqueiros derrotados na tentativa de trazê-lo de volta às terras do fazendeiro.

Ainda sobre as notícias vindas de outras paragens, contadas pela voz do narrador vaqueiro recém-chegado, conta-se das enchentes do rio São Francisco, que prejudicara a produção de arroz “de restos, o São Francisco ainda pegou muita roça. As enchentes, convinha comprar arroz da banda de baixo, das três vendas” (ROSA, 1984, p. 221).

Entretanto, essas histórias fazem parte de uma região próxima que está de fora do cenário roseano. Assim, os corpos de água de maior fluxo não estão dentro da fazenda de Manuelzão, mas são mencionados para mostrar como a sua ausência torna-se a principal característica do sertão. Além disso, mostra como a seca pode alterar e, inclusive, prejudicar o convívio do ser humano com outros seres não humanos, como os rios, as plantas, as vestimentas, animais e não vivos que na narrativa e na voz do narrador adquirem vida por meio da prosopopeia. Esse recurso estilístico da poética roseana é muito usual para

caracterizar os seres de água, ou seja os corpos, como o riachinho xexé, o rio, o capim, entre outros.

Desse modo, pode-se dizer que os corpos de águas que aparecem na novela de Manuelzão são escassos. Nesse caso, a ausência da água que provoca a seca, sobretudo em regiões próximas à Samarra, tem papel de agente conformador da identidade do sertanejo, bem como do cenário seco, de onde vieram as pessoas que chegam para a festa de Manuelzão. Ademais, a presença dos corpos fluviais remete ao papel crucial das águas na vida de organismos humanos e não humanos enquanto agente modificador/transformador da vida como um todo, sobretudo na forma intrínseca da água quando altera a matéria conformadora do ambiente que molda o cenário, bem como a matéria dos seres da ficção dessa novela.

Nesse sentido, destacam-se as análises dos corpos de águas do riacho que secam e da metamorfose do homem-bicho que se transforma por intermédio da interferência das águas que conformam o cenário onde ele se abriga, após fugir da cidade.

3.3.1 A morte do riachinho xexé

Na novela de Manuelzão, diferentemente da de Miguilim, não se nota a presença variada de corpos de água, o que justificaria alguns trechos nos quais o autor concebe a região como sertão, lugar onde chove pouco ou quase nada. Entretanto, existem alguns corpos como o rio, as chuvas no pé-da-serra, e o riachinho xexé. É ele que faz com que Manuelzão se sinta nostálgico com as lembranças do barulho de suas águas. É impressionante o valor atribuído ao riacho, na descrição da personagem:

Porque, dantes, se solambendo por uma grotta, um riachinho descia também a encosta, um fluviol, concegueando de pressas, para ir cair, bem embaixo, no Córrego das Pedras, que acabava no rio de- Janeiro, que mais adiante fazia barra no São Francisco. Dava alegria, a gente ver o regato botar espuma e oferecer suas claras friagens, e a gente pensar no que era o valor daquilo. Um riachinho xexé, puro, ensombrado, determinado no fino, com regojeio e suavizinha algazarra ah, esse não se economizava: de primeira, a água, pra se beber. Então, deduziram de fazer a Casa ali, traçando de se ajustar com a beira dele, num encosto fácil, como piso de lajes, a porta-da-cozinha, a bom de tudo que se carecia (ROSA, 1984, p. 155).

O narrador de onisciência intrusa, como profundo conhecedor das personagens; aquele que tudo sabe, afirma que Manuelzão já sabia de quem fora a culpa da escolha do lugar, às margens do riachinho xexé, para construírem a casa de Adelço e de sua esposa Leonísia. Até o velho Camilo, soubera antes de todos, embora não acusasse, nem falasse de ninguém. Ora, a culpa toda, caíra sobre o filho de nosso protagonista, até porque Leonísia, na concepção de Manuelzão era a melhor das mulheres que ele já vira: boa, pura, nunca reclamaria o lugar de construção da própria moradia, apenas consentiria na escolha do esposo, Adelço. O fato é que após um ano da construção, o riachinho xexé secou. Mas o velho Camilo, tido como muito sábio, previra aquela situação a qual poderia acabar com o riacho, até porque ele era a única fonte de água para consumo da família que se instalara ali às suas margens, nas palavras de Rosa “a bom de tudo que se carecia” (ROSA, 1984, p. 155). No entanto, como xexé tinha uma estrutura singular e frágil, seu pequeno fluxo de água não foi suficiente para abastecer as necessidades de água da família do vaqueiro, inclusive para o de beber. Então, o riacho cessou, “estrito ao cabo de um ano de lá se estar, e quando menos esperassem o riachinho cessou” (ROSA, 1984, p. 156).

Nesse sentido, nota-se que a linguagem poética de Guimarães dá vida ao riacho, isto é, a forma como o autor o descreve. Para Guimarães Rosa, o riacho era um ser pequeno e jovem que desaparecera ainda jovem. Esse fenômeno é perceptível quando o poeta faz uso da personificação e de formas no diminutivo como “serzinho”, atribuindo ações humanas ao riacho que sentia cócegas como se fosse um menino; suas águas corriam bem depressa, como se estivesse brincando de saltitar na grotta. Era apenas um “fluviol” que desaguava em outro rio maior; e este no São Francisco. Nesse sentido, pode-se afirmar que ao secar, tem-se a morte metafórica do riachinho xexé. É válido acordar que em nenhum momento o autor diz que ele morreu ou secou, mas usa o vocábulo “cessar” para se referir a essa metáfora.

Rosa trata o riacho como um ser vivente, ao afirmar que ele não morre, mas apenas se muda, fora embora “triste duma certeza: cada vez mais fundo, mais longe nos silêncios, ele tinha ido embora, o riachinho de todos (ROSA, 1984, p. 155).

Aqui, percebe-se que a figuração da água remete à teoria de Arias (2015) para quem a água adquire o papel de ser que assegura a vida ao permitir ao homem que faça uso da mesma para abastecer suas necessidades vitais. Contudo, o mau uso desta, ou seja, a forma desregrada que a família de Manuelzão gasta a água faz com que o riacho xexé vá embora, de repente, sem que a família esperasse. Nesse sentido, torna-se claro que Guimarães Rosa, na década de 1950 e 60, já demonstrava preocupação com a forma como o homem se relacionava

com a água ao tratá-la como mero recurso, observando que a água não está ali como recurso mas como ser natural, assim como os demais seres que compõem o hábitat daquele lugar.

3.3.2 A metamorfose de João Urúgem pela água

Ainda pelo viés da oralidade que versa sobre o conto maravilhoso, ou seja, as estórias orais, também classificadas como narrativas fantásticas; contadas por Joana Xaviel, Senhor Camilo e muitos outros na novela “Uma história de Amor”, uma personagem em particular merece destaque por apresentar a figura de uma criatura que Rosa concebe como homem-bicho: João Urúgem, o homem que vive embrenhado no pé-de-serra, numa casa de árvore, às margens de uma lagoa. Embora ele exaurisse odor de enxofre, morava num belo lugar onde coexistia com outros animais: o jacaré, o gavião, sapos (muitos sapos), entre outros:

O João Urúgem, que nunca ninguém enxergava no normal, que não morava em vereda, nem no baixio, nem em chapada, mas via solitário no pé-de-serra. Desde não se sabia mais moço, quando o acusaram de um furto, que depois se veio a expor que ele não executara tinha ido viver sozinho no pé-de-serra, onde o urubu faz casa nas grotas e as corujas escolhem sombra, onde há monte de matos, essas pedras com limo muito molhado, fontes, minadouros de água que sobe da terra aos borcos, jorra tesa, com força, o inteiro ano. Joao Urúgem, que morava numa choupana em árvores e moitas, que os degraus de sete lajetos cada laje mais larga e chata separavam da beira da lagoa, onde o jacaré-de-cabeça azulada põe o focinho fora d'água. (ROSA, 1984, p. 161-162).

Aqui, o cenário regado pelas águas de uma lagoa, por “fontes” e “minadouros”, também possibilita a manutenção da vida de várias espécies, desde o sapo cururu até o bicho-homem. E mais uma vez na narrativa de Manuelzão, os corpos de água que conformam o cenário do lugar habitado pelo bicho homem, assumem o papel de agente homogeneizador, o qual concebe e possibilita a sobrevivência do homem, bem como de todos os seres vivos que convivem ali, no pé-da-serra em perfeita harmonia, de forma tal que não há distinção entre os limites espaciais e/ou temporais determinantes da conformação dos seres vivos, tanto do homem como do bicho, todos de forma generalizada, constituem animais na visão de Rosa. Desse modo, ao pé da serra, no meio do mato, João Urúgem fora considerado homem-bicho desde que fugira da cidade para não pagar por um crime do qual fora acusado. Desde então,

esquecera os modos e hábitos humanos, como o de tomar banho, conversar com gente, entre outros. E é justamente isso que faz dele o bicho, resultando na metamorfose.

Sobre esse aspecto, Etor Finazzi-Agro (2017), assegura por meio da análise do conto “Meu tio o Lauaretê”, no qual o protagonista confessa, paulatinamente, sua metamorfose de homem que se transforma em onça, que Guimarães Rosa, já na elaboração do título de sua obra prima, GSV, não delimita marco espacial, uma vez que o sertão ali se configura como um lugar de infinitas possibilidades onde “a abertura infinita da dimensão sertaneja (onde os pastos carecem de fechos) com a vontade de desvendar a lógica que reparte em tantos lugares demarcados o inefável de um espaço sem limites, de um lugar sertão, que sem fim, se divulga” (FINAZZI-AGRÔ, 2017, p. 38)

Nesse sentido, pela ótica de Finazzi-Agro (idem, idem), tanto na obra prima, quanto no conto do “Meu tio o Lauaretê”, Guimarães Rosa não determina limites para o espaço/tempo. Desse modo, a natureza e o animal, o homem, são elementos que se fundem para formarem parte de algo maior – o universo - o sujeito pode transformar-se em onça para compreendê-la desde uma concepção do animal quando passa pelos mesmos lugares nos quais a onça caçava. Nesse caso, a metamorfose confirma a natureza do bicho selvagem que mata para saciar sua fome, assim como o cangaceiro em GSV que mata, viola, destrói cidades para representar a figura do indivíduo animal-não-civilizado. Zé Bebelo, chefe do bando em GSV, representa bem essa figura do homem não civilizado, comparado ao animal irracional, frente ao civilizado, na figura de Riobaldo que se torna Urutu Branco, ao assumir o posto que outrora pertencera a Zé Bebelo. Assim, Rosa confirma essa ideia, citado em Finazzi-Agro (2017, p. 45): “Zé Bebelo, por um lado, se apodera e desfruta a ‘mansa força’ dos cartumanos para o seu projeto de soberania, por outro lado, Riobaldo reconhece [o] perigo constituído por eles, “que nem onças comedeiras” (ROSA, 1994, p. 318).

Outro aspecto importante da metamorfose, bem como da ignorância dos limites espaciais e civilizatórios em JGR, figurativos nessa novela, se revela na personagem de João Urúgem, homem bicho que vive à margem da civilização, infringindo normas e padrões sociais, inclusive para o sertanejo, considerado não-civilizado frente ao desenvolvimento do litoral. Nesse sentido, a narrativa assume o posto de fantástica ao dar conta da metamorfose de homem honesto que foge para não ser preso e pagar por um crime que ele não cometera. Ele passa a viver isolado do convívio social, sozinho como se fosse bicho, numa casinha no alto de uma árvore, bem próximo dos vizinhos jacarés e urubus, como ilustra o excerto acima. O bicho homem, assim como os demais seres que o circundam: a lagoa, a vegetação, e os

animais, também fazem parte do cenário para conformá-lo e constituí-lo, tal qual na descrição do ambiente natural. Desse modo, João Urúgem passa pelo processo de metamorfose para tornar-se algo superior, na teia social de animal, um bicho não humano, integrado aos demais seres naturais, bem como a natureza do sertão.

Sobre isso, Vitória Saramago (2008) considera que a metamorfose é um elemento de estruturação da literatura fantástica, cuja principal característica se consolida no fator insólito, frente à materialidade do mundo real. Nesse sentido, a autora menciona as ideias de Todorov, para explicar melhor o conceito do fantástico:

O fantástico se caracterizaria essencialmente pela “hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, face a um acontecimento aparentemente sobrenatural.” Ou seja, trata-se de um gênero que pressupõe o choque ou o contraste entre dois dados conflitantes as leis naturais e um acontecimento no mínimo insólito (TODOROV, 2007, p.31).

Segundo Vitória Saramago, as ideias de Todorov foram bastante questionadas, porém há um fato que permanece constante em grande parte delas, “o caráter de ruptura que o evento aparentemente fantástico estabelecerá para com o mundo real, ruptura esta que já estava implicada em Todorov”. Nesse sentido, a principal característica desse tipo de literatura, constitui na estruturação de caráter inverossímil, como de fato sucede com a metamorfose (SARAMAGO, p. 1). Louis Vax, por exemplo, sustenta que “o fantástico aparece então como uma ruptura das constâncias do mundo real” (VAX, 1987, p.17 apud, SARAMAGO, 2008. p. 2).

Pela ótica do inverossímil, determinado pela figura da metamorfose do homem comum que foge de sua realidade para refugiar-se nos braços da mata, negando sua natureza civilizada, para assumir-se como homem bicho, segundo a descrição do próprio JGR, o personagem do João Urúgem, figura na narrativa de Manuelzão justamente para assinalar essa ruptura com o mundo verossímil, isto é, o real, aquele no qual vive Manuelzão. A figura de João Urúgem é tão intrigante, que ele se torna inaceitável aos olhos dos demais convidados, os quais já não o reconhecem mais como a pessoa que ele fora antes de passar a viver no mato como bicho. Todavia, João Urúgem, pelas palavras de Rosa “por um assombroso”, “não se sabendo como” soube da festa; e resolveu ir dar uma olhadinha nela. Ao chegar a Samarra,

hospeda-se em lugar que lembra o seu hábitat natural, numa matinha para lá dos currais, depois é estranhado pelos cachorros, os quais ele afugenta, atirando-lhes pedras.

E pois, aquele João Urúgem, por um assombroso, conseguira ter informações da festa, e agora estava ali na Samarra, se aposentando no matinho pra lá dos currais. Mesmo assim os cachorros estranhavam o indício dele, iam para lá latir. João Urúgem tinha ajuntado perto de si um monte de pedras, jogava nos cachorros quando precisava (ROSA, 1984, p. 162).

Por aí, nota-se que, embora João Urúgem seja a metáfora da metamorfose do homem em bicho, ainda coexistia nele a alma vivente do homem que fora. E, é justamente isso que o faz sair de seu esconderijo na lagoa para comparecer à festa da santa: a curiosidade do homem que acorda em si as memórias do ser social.

Os corpos de águas não têm a única função de integrar a personagem com os demais seres de seu hábitat natural, mas de promover a metamorfose de João Urúgem. Quando ele passa a viver sob o domínio das águas, bem como dos seres que também moram naquele lugar, tais como o jacaré, que levanta os olhos, como se estivesse contribuindo com sua metamorfose, e, de fato estava, conforme diz o narrador, a personalidade do bicho, assume o controle sobre o homem. E o homem esquece-se de sua civilização, “já não devia se lembrar mais da culpa do furto, se esquecera. Olhado do jacaré. Quem se aproximava para ver o toco da língua dele, jacaré, ele devorava a memória da cabeça da pessoa. (ROSA, 1984, p.162). Segundo o narrador de onisciência intrusa, João Urúgem estava esquecendo-se de quem ele fora e, a culpa disso era do jacaré que lhe colocara mal olhado.

Nesse sentido, a narrativa Roseana configura-se por meio de uma infinidade de possibilidades para a compreensão do universo sertanejo, desvendando a lógica que reparte em tantos lugares “demarcados o inefável de um espaço sem limites, um sertão infinito dentro daquilo que o concebe como lugar do homem interiorano” (FINAZZI-AGRO, 2017, p. 38).

Ana Paula Pacheco (2005), ao analisar o conto “A terceira margem do rio” encontrado em “Primeiras estórias”, escrito também por JGR, afirma que o pai se prepara para retornar à natureza quando deixa a sua casa e segue por uma travessia sem fim dentro de uma canoa, até que aconteça sua passagem da vida para a morte. Nesse sentido, a autora menciona o mito “Bororo” de Lévi-Strauss, no qual água e luto encenam o estranhamento daquele pai que deixara sua família e sua cultura civilizatória para viver na natureza. Isso foi exatamente o

que aconteceu com o bicho-homem na novela de Manuelzão representado pela personagem do homem que foge da cidade para viver no mato (PACHECO, 2005, p. 65-66).

O mito Bororo contava a história de um homem que matara sua esposa por causa de um incesto. Mas o filho do casal sentira falta da mãe, ao ponto de transformar-se num passarinho. Mais tarde o passarinho voa em busca do pai e ao encontrá-lo deixa cair excremento nele. E deste último nasce nos braços de Baitogogo, uma árvore. Depois esse homem foge da aldeia e passa a viver na mata. E a cada vez que o homem-árvore descansa, faz surgir rios e lagos. Assim, seu filho assume o posto de chefe na aldeia. E depois de muito tempo, quando a árvore nascida das fezes do passarinho parou de crescer, o homem volta à sua aldeia (LÉVI-STRAUSS, 1991).

Tanto no conto de Primeiras estórias quanto no mito e na novela de Manuelzão a água remete ao elemento que possibilita o rito de passagem, ou seja, a metamorfose do homem em bicho e/ou árvore, assinalada pela vivência num ambiente natural tal como vivem os demais seres vivos. Nesse sentido, Pacheco (2005) menciona a relação intertextual coincidente, tanto na estruturação da novela quanto na do mito de Lévi-Strauss. Essa coincidência não acontece por acaso, uma vez que a obra de Rosa espelha temáticas clássicas como as da tragédia com estruturação do gênero dramático. Nesse caso, o destino de João Urúgem, assim como o do pai que passa a viver seus últimos anos de vida na terceira margem do rio sobre uma canoa, `a deriva no rio, sempre a remar sem rumo, com destino assinalado pela morte, suscita a catarse. E esta faz parte da estrutura presente na tragédia grega, que remete ao terror do filho ao ver o pai moribundo, sem saber se estava morto ou vivo, mais parecendo alma do que homem dentro da canoa, transformado em bicho e morto-vivo. Esse sentimento também figura na novela de Manuelzão quando o bicho-homem é rejeitado até pelos cães que estranham sua presença. De fato, o primitivo frente ao civilizado suscita terror, ou seja, o sentimento de catarse, próprio da estrutura da tragédia.

A partir da releitura intertextual assinalada por Pacheco (2005), nota-se que o rio também é agente que possibilita o rito de passagem da vida à morte, representando também a metamorfose de homens em outros seres. No caso do conto da terceira margem, o rio muda o destino do protagonista; na narrativa de Manuelzão, não figura no cenário de João Urúgem um rio, contudo há a presença de abundância das águas onde vivem animais que atuam diretamente na mudança do destino da personagem. E o mesmo se dá no mito de Lévi-Strauss, onde o protagonista é castigado por matar sua esposa, mãe de seu filho ao ser transformado em árvore e, ao descansar, prover o aparecimento de corpos de águas – lagos, rio, riachos etc.

3.3.3 Ciclo hidrológico: percurso e evasão das águas no norte de Minas Gerais

Na descrição do lugar Samarra, JGR descreve uma paisagem fictícia que também fora inspirada pelas experiências reais do autor mineiro, o qual fora testemunha viva de aventuras dos vaqueiros em comitiva com o verdadeiro Joaquim Manoel Roriz, cuja ação transcorreu também num cenário real, região ao Norte do estado de Minas Gerais. Ao longo da narrativa e, na descrição do lugar, percebe-se que Samarra localiza-se bem próximo às serras do Espinhaço e da Mantiqueira. Nessa região, próxima à semiárida, a escassez de água constitui uma de suas principais características, além de corpos de águas com grande volume como o rio São Francisco. Não obstante, nessa mesma região, conforme a descrição feita na novela de Manuelzão, há trechos com os quais Rosa retrata a seca, própria da região considerada, em grande parte, semiárida. E nesta figuram rios e riachos que secam durante período de estiagem, ou seja, de abril a setembro, conforme previsão meteorológica para esse período.

Como o cenário trata-se da região Norte de Minas Gerais, enquanto lugar do sertanejo, é de suma importância considerar o ciclo hidrológico desse lugar, o qual figura na obra sob o prisma da ficção, com aspirações a mostrar as dificuldades da vida sertaneja daquelas paragens.

Nesse sentido, alguns estudiosos consideram que a água, independentemente, do seu estado encontrado na natureza, constitui-se em elemento vital, crucial na formação da vida em todo planeta. Sem água, não haveria vida. Tundisi (2003) afirma que:

A água é parte integral do planeta Terra. É componente fundamental de dinâmica da natureza, impulsiona todos os ciclos, sustenta a vida e é o solvente universal. Sem água, a vida na Terra seria impossível. A água é o recurso natural mais importante e participa e dinamiza todos os ciclos ecológicos; os sistemas aquáticos têm uma grande diversidade de espécies úteis ao homem e que são também parte ativa e relevante dos ciclos biogeoquímicos e da diversidade biológica do planeta Terra. O Homo sapiens além de usar a água para suas funções vitais como todas as outras espécies de organismos vivos utiliza os recursos hídricos para um grande conjunto de atividades, tais como, produção de energia, navegação, produção de alimentos, desenvolvimento industrial, agrícola e econômico. Entretanto, 97% da água do planeta Terra está nos oceanos e não pode ser utilizada para irrigação, uso doméstico e dessedentação (TUNDISI, 2003, p.31).

Por essa ótica, a água ou simples ausência dela pode provocar grandes problemas de ordem social e política nas atividades antrópicas, sobretudo provocados pela seca, agravada no período de estiagem como figura na narrativa, assinalados pelas vestimentas dos vaqueiros, pela travessia do rebanho e necessidade de locomoção do rebanho de gado pelas grandes comitivas para outras regiões com abundância de água e pastos. Embora haja água em Samarra e regiões próximas ao lugar na novela, JGR não deixa de mencionar o cenário da seca, quando descreve a Caatinga e as poeiras do sertão, numa linguagem poética e ficcional.

Ainda sobre o estudo dos ciclos da água, Tundisi (2003) considera que “A característica essencial de qualquer volume de água superficial localizada em rios, lagos, tanques, represas artificiais e águas subterrâneas são a sua instabilidade e mobilidade” (TUNDISI, 2003, p. 31). Para o presente pesquisador, há três formas de manifestação da existência da água no planeta Terra: estados sólido, líquido e gasoso; estes fazem parte do ciclo dinâmico da água. Esse ciclo é denominado ciclo hidrológico, o qual se caracteriza por ser perpétuo e diversificado conforme a região. A fase mais importante do ciclo hidrológico remete a forma líquida, uma vez que ela está disponível para pronta utilização, não só como recurso, mas, sobretudo, como agente modificador das ações antrópicas no planeta como um todo. Para Tundisi (2003) existem alguns fatores que impulsionam o ciclo hidrológico, são: energia térmica solar, força dos ventos, que transportam vapor d’água para os continentes, força da gravidade responsável pelos fenômenos da precipitação, da infiltração e deslocamento das massas de água. Além destes, o autor diz que “os principais componentes do ciclo hidrológico são a evaporação, a precipitação, a transpiração das plantas e a percolação, infiltração e a drenagem” (TUNDISI, 2003, p. 31).

A própria paisagem do Norte de Minas Gerais, formada a partir de cadeias montanhosas e de serras como cita Rosa no decorrer da novela *Manuelzão*, contribui com as alterações do ciclo hidrológico dessa região, provocando o desaparecimento das águas que caracterizam a seca no Sertão; fato esse que provoca também a seca dos rios, riachos, minadouros e, principalmente a falta da chuva³⁵. Nesse sentido, Carlos R. de Mello & Antônio M. da Silva (2009) ponderam sobre as precipitações no Norte de Minas (2009), mencionando estudos de Daly et al. (1994), Matínez-Cob (1996), Weisse & Bois (2001) e

³⁵ No presente estudo, tem-se uma boa ilustração disso na análise do tópico referente à figuração dos corpos de água em “Uma história de amor”; portanto, não faremos mais menção a esses corpos de águas aqui com excertos, como o riacho que seca; ou o “toró” de chuvas esperados para novembro.

Marquínez et al. (2003), que apresentam em seus estudos, “a influência do relevo no comportamento da precipitação”, em especial a altitude (MELLO & SILVA, 2009, p. 68).

Além da altitude, Marquínez et al. (2003) observou que a continentalidade, assinalada pelas coordenadas geográficas, também fazem parte das variáveis climáticas: precipitação, temperatura do ar e radiação solar. Tais considerações confirmam que “Minas Gerais possui extensas cadeias de montanhas espalhadas por seu território” que dificultam a eficácia dos métodos científicos mais tradicionais, utilizados para a verificação das variáveis climáticas, bem como das precipitações, sobretudo na forma líquida no estado de Minas Gerais (MARQUÍNEZ, 2009, p. 69).

A propósito disso, Mello & Silva (2009) confirmam que o índice de precipitação é muito baixo de abril a setembro (68,25 mm e 46,06mm), as menores cifras para esse período, se comparada à média em outras áreas do estado, o que caracteriza a seca, sobretudo na região semiárida do Norte de Minas Gerais. É notório que o relevo bastante acidentado dessa região de Minas Gerais impede a formação de chuva por meio das evaporações no mar e no próprio continente. Desse modo, o maior volume de água, na forma de chuvas, cai principalmente nas serras. Nesse caso, o relevo impede que essas precipitações cheguem ao Sertão. Esse mesmo fenômeno acontece em serra cearense, localizadas próximas à região litorânea.

A título de conclusão desse capítulo, assinala-se que na segunda novela “Uma História de amor”, na qual JGR conta às aventuras do verdadeiro Manuelzão, os corpos de água que conformam o cenário de Samarra, aparecem mais na forma de rios, riachos e poucas chuvas. Ademais, esses corpos de água são mencionados na narrativa oral por meio do recurso da memória quando as personagens chegam à Samarra para a festa da Santa de Manuelzão e contam o que viram em outras regiões. Daí, o cenário ser considerado Sertão, isto é, lugar no qual a presença, bem como a ausência da água configura não só os seres e o lugar, mas, sobretudo a identidade do homem sertanejo que vive numa região semiárida, onde há escassez de chuvas e falta água inclusive para saciar a sede dos seres vivos. Desse modo, os rios, sobretudo o São Francisco, assumem o papel de agente conformador/transformador do destino tanto de seres vivos como de seres abióticos.

Assim, chegamos ao fim dessa análise no que tange à narrativa novelística de JGR, M&M. Passar-se-á à fase final, retomando a questão proposta nessa pesquisa, já nas considerações finais, assinalando o papel das distintas hidrologias, ou seja, os diferentes corpos de água na configuração dos seres e do espaço.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Rio chico, reconheço,
É água santa, amém
O que tu é de verdade,
E home macho também...

Nós somos filho do rio,
E os homes macho também

(Osório Aves de Castro, 2014, p. 105-106).

Ao longo do presente estudo, percebemos que a água, adquire papéis diversos enquanto elemento de conformação dos seres da ficção, bem como do elemento espacial, isto é do lugar, na estruturação da novela de ficção, nesse caso em particular, “Manuelzão e Miguilim” de Guimarães Rosa (1984), objeto de análise desta pesquisa. Este estudo se caracteriza, sobretudo, sob o viés da fenomenologia, uma vez que se observam os fenômenos de figuração da água por meio da narrativa ficcional.

Essas novelas nos permitem refazer uma leitura da presença da água do cenário roseano. Embora esse ambiente faça parte de um cenário ficcional que remeta à realidade de fato por meio da imitação metafórica da linguagem poética e/ou ainda por intermédio da criação literária, a água que figura nesse gênero narrativo assume a função de agente no mover das ações e transformações tanto de organismos humanos como não humanos e tem papel crucial na conformação dos seres e do lugar como um todo, da mesma maneira que acontece em ambientes reais.

E esse fenômeno se torna notório em todas as descrições do autor João Guimarães Rosa, para quem a água figura na natureza e no planeta Terra de forma bastante diversificada: rios, lagos, chuvas, tempestades, lágrimas, suor, urina, cuspe, sangue. Todos esses corpos de água aparecem na estruturação do cenário da novela do escritor mineiro JGR. A descrição da paisagem que conforma o espaço dentro da narrativa roseana trata de modo especial a figuração das águas, cujo papel apresenta-se bastante diversificado na trama novelística, conforme se apresentam os elementos constituintes do enredo, sobretudo as ações conflituosas entre os seres da ficção e o lugar. Lugar este moldado pela abundância ou a mera ausência das

águas. Se o lugar tem o papel de situar às personagens da ficção dentro do enredo, logo a água passa a ser elemento constituinte dessa paisagem. Portanto, adquire função semelhante à do espaço na narrativa: conformação e transformação das personagens por meio da descrição da paisagem que também conforma os lugares: Mutum e Samarra. Assim, observa-se que a paisagem das águas nessa novela não adquire papel somente de localização paisagística, mas ocupa um lugar especial na inter-relação entre os seres e o ambiente, assumindo a função de agente conformador/transformador da vida dos seres como um todo dentro da novela, do mesmo modo que acontece no mundo real.

Desse modo, considera-se que tanto o Mutum quanto a Samarra, lugares onde vivem os protagonistas e suas respectivas famílias nessas novelas, têm uma parcela considerável na configuração heterogênea das personagens da ficção roseana, segundo a descrição paisagística do Sertão a qual figura como lugar de moradia das famílias de Miguilim e Manuelzão, em ambas as novelas de Corpo de Baile, publicada inicialmente em 1956. Nesta, é notória a forma como a figuração da água é capaz de interferir na mudança de ações que alteram o destino das personagens, mediante a interação dessas com os corpos de água: chuvas, tempestades, lagos, lagoas, regos, grotas, rios, riachos, entre outros.

Na novela de Miguilim, “Campo Geral”, embora JGR descreva o lugar como sertão, o mesmo lugar caracteriza-se como Zona da Mata por chover bastante, situada entre morros e mata fechada. Ali, no Mutum, os corpos de água figuram na narrativa de formas diversas e com grande fluxo de água. Desse modo, as chuvas, lagos, rios, grotas, bem como as tempestades, adquirem uma conotação um tanto negativa, embora em muitas situações a água possa aliviar a sensação de sufocamento do protagonista Miguilim, como é o caso da água no copo que sacia a sede, ou a lágrima, fruto do pranto, e este faz com que menino se sinta aliviado por não ter causado uma tragédia à família.

Enquanto tempestade, a água assume o papel de ser que pune e castiga os protagonistas – antagonistas, como agente que instaura o conflito e o desfecho, assegurando a mudança no destino dessas pessoas, inclusive por meio da morte, quando as personagens não se portam bem como é o caso de Nhô Béro e Luisaltino. Isso acontece com a tempestade, que na voz do próprio narrador de onisciência intrusa, antecede a instauração do conflito imitando a estrutura da tragédia grega como faz o oráculo. De todos os modos, nessa novela a água é agente transformador que conforma o destino e a identidade por meio da mudança de caráter sobretudo dos protagonistas, bem como o cenário da mata escura, que suscita o medo e o terror em Miguilim, o que leva o menino a mudar seu comportamento e suas ações.

Na segunda novela “Uma história de amor”, os corpos de águas figuram na trama de forma bem diferenciada da primeira e aparecem com menos frequência. Como em Samarra, lugar de Manuelzão, trata-se de um princípio de Semiárido, lá chove pouco, de modo que os corpos de água que figuram na narrativa adquirem mais a forma fluvial. Assim como rio o São Francisco, o riachinho xexé, a grota que seca, o rio De-Janeiro. Mas há também a lagoa no pé-da-serra, o gole d’água, o café na xícara, entre outros. E todos estes, assim como na primeira análise de “Campo Geral”, têm o papel de agente modificador da ação na narrativa. E esse fenômeno é perceptível em situações bastante diversificadas, sobretudo na descrição do cenário sertanejo, onde a principal característica do lugar é assinalada pela falta de água que provoca a seca, ademais dos problemas socioeconômicos agravados pela escassez de água.

Desse modo, o corpo que adquire mais relevância na narrativa sertaneja é o rio, sobretudo o São Francisco, mencionado na história de Manuelzão, por meio das narrativas dos vaqueiros, ao citar a mortalha do homem morto que fora levado pela correnteza do rio. Porém, aqui, diferente daquela outra história, os corpos de águas não estão presentes, e são apresentados na novela, pela voz de um narrador - o vaqueiro - que passava por outras regiões, cortadas por grandes rios onde a correnteza fora capaz de levar o vivo e não devolver seu corpo. A notícia chega à Samarra, fazenda de Manuelzão, por meio da mortalha, oferecida à Santa como presente nunca usado. O narrador refere-se a ela com certo repúdio a tantos presentes sem serventia.

Entretanto, no estudo dessa novela, fica mais evidente o papel da água na conformação das personagens, uma vez que ela possibilita inclusive uma metamorfose do homem que passa a ser bicho – João Urúgem; além disso, há a personificação das águas por meio do uso da linguagem poética e da metalinguagem, recurso esse que atribui ao riacho voz própria no discurso roseano. E essa capacidade de enunciar-se faz desse corpo de água um ser vivente, agente não só no mover das ações para modificá-las na narrativa, mas organismo vivo que interage com homens e animais, ao enunciar-se. Desse modo, o papel das águas enquanto ser que possibilita a vida, moldando-a, alterando as ações de forma significativa, na novela de Manuelzão é bem mais evidente, até mesmo por esta ser o fator que conforma o cenário sertanejo.

Sob essa ótica de interpretação, o elemento que melhor representa o contraste entre a novela de Manuelzão e a de Miguilim refere-se à caracterização do lugar, mediada pelo curso das águas que modifica não só o cenário, mas as personagens, tanto no caráter

identitário quanto físico. O primeiro, o Mutum, pode ser considerada Zona da Mata por apresentar um volume denso de águas pluviais. Já o segundo, enquanto área próxima ao Semiárido, não se nota o mesmo volume pluvial. Entretanto, em Manuelzão, é mencionado o grande volume de massa de águas fluviais, na forma de grandes rios, como o rio São Francisco e seus afluentes. Em ambos os lugares, esses corpos de água agem como agentes modificadores, capaz de conceber a vida e também de tirá-la. Assim, os corpos de águas deixam se ser objetos de contemplação da paisagem para se tornarem agentes ativos; agentes de ação entre todos os seres vivos humanos e não humanos e que interfere na configuração identitária de outros seres.

Nesse sentido, por meio do estudo dos diversos lugares que constituem o elemento espacial nessa novela, tanto no Mutum de Miguilim, quanto na Samarra do sertão em Manuelzão, percebe-se que o contraste se dá pela presença ou ausência da água sob o prisma de diferentes aspectos de sua figuração. De outro modo, pode-se afirmar que a diversidade dos corpos de água ou, a mera falta deles, enquanto elemento conformador do lugar constitui fenômeno essencial não só na conformação da identidade das personagens, bem como na apresentação, instauração dos conflitos de ambas as novelas, mas também na conformação espacial, enquanto elemento estrutural da novela.

Desse modo, a água se manifesta por meios variados com múltiplas funções dentro da narrativa da novela Manuelzão e Miguilim de JGR, em situações complexas para instauração do conflito ou ainda para sua resolução. Porém, em todas essas aparições, os corpos de água adquirem o posto de agente modificador/transformador da realidade dos seres, quando conforma o caráter por meio da mudança de ações, sobretudo dos protagonistas e antagonistas; quando molda a subjetividade da mãe ou de Miguilim; quando anuncia a morte certa do menino Dito, por meio corte no pé enquanto oráculo; quando possibilita a metamorfose por meio da linguagem, entre outros. De todas as maneiras, a água torna-se agente ativo, participante na constituição e na transformação de todos os organismos vivos e abióticos, sobretudo por meio da matéria presente nas diversas formas de vida no planeta.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALAIMO, Stacy. HEKMAN, Susan, J. *Feminist theory*. North Morton Street Bloomington, USA: Indiana University Press, 2008.

ARANTES, Guilherme. *Planeta água*. composição de 1981. <https://www.letras.mus.br/guilherme-arantes/46315/>, acesso em 21/04/2018.

ARIAS, Diana Alexandra Bernal. Hidropoética del habitar y vulnerabilidade: la potencia del lugar en el contexto de la crisis ambiental. *Waterlat-Gobacit Networking Papers*. v. 1, p. 158-172, 2014.

ARIAS, Diana Alexandra Bernal. *A rosa do deserto*: Hidropoética do lugar no habitar urbano contemporâneo. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Geografia do Instituto de Geociências da Unicam, Campinas, 2015.

ARIAS, Diana Alexandre Bernal. NOGUEIRA, Ana Patrícia. *La naranja azul*: el agua en la era planetária. *Geograficidade*.v.5, n.2, Inverno 2015.

ARISTÓTELES. *A Poética*. Lisboa, Guimarães, 1964.

BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos*: Ensaio sobre a imaginação da matéria. São Paulo: Martins Fontes Editora Ltda, 1989.

BARBOSA, Rodrigo. *Alguns Rodrigues: Relato de viagem sobre a ficcionalização do sujeito*. Matraca, UFJF, Rio de Janeiro, v.24, n.42, set./dez.2017.

BARTHES, Roland. O rumor da língua. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1988. In: BARBOSA, Rodrigo. *Alguns Rodrigues: Relato de viagem sobre a ficcionalização do sujeito*. Matraca, UFJF, Rio de Janeiro, v.24, n.42, set./dez.2017.

BETTELHEIM, Bruno. *A psicanálise dos contos de fadas*. Rio de Janeiro: Paz e terra, 2001.

BEZERRA, Keutre Gláudia da Conceição Soares. *No fantástico palco da memória*: histórias de trancoso e construção da identidade na cultura popular. Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras – PPGL da Universidade do Estado do Rio Grande do Norte. Pau dos Ferros, 2011. 147p.

BOLLE, Willi, Grande Sertão. São Paulo: *Revista da USP*, 1994/1995.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. Travessias do grande sertão. *Estudos avançados*, v. 20, n. 58, p. 29-46, 2006.

BRANDÃO, Luís. Teorias do espaço: Espaços literários e suas expansões. *ALETRIA*. Disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/poslit>, 2007. Acesso em 03/06/2018.

BUESCU, Helena Carvalhão. *Incidências do olhar: percepção e representação. Natureza e registo descritivo na evolução do romance romântico (Portugal, França, Inglaterra)*. Lisboa: Caminho, 1990.

CAETANO, Maria de Lourdes Jacinto. *A natureza na obra de Cora Coralina: A poética do contexto do lugar*. Dissertação de mestrado no Programa de mestrado em Tecnologia, Sociedade e Meio Ambiente da UniEvangélica. Sociedade, Políticas Públicas e Meio Ambiente. Anápolis, 2015.

CALQUI, Mayara de Andrade. *Travessia e elaboração das perdas em Miguilim, de João Guimarães Rosa*. Dissertação de mestrado do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2016.

CAMPOS, Haroldo Eurico Browne: *Gande Sertão Veredas*: Haroldo de Campos sobre Guimarães Rosa. Entrevista dada por Haroldo de Campos sobre a obra de Guimarães Rosa. Publicado em 02/03/2014. <https://www.youtube.com/watch?v=tVTSZbWiyZA>: Acesso em 28/06/2017.

CÂNDIDO, Antônio. *Literatura e Sociedade*. 9. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

_____. O homem dos avessos. In: COUTINHO, E. F. (Org.). *Guimarães Rosa*. São Paulo, Civilização Brasileira, 1983.

CARVALHO, Isabel Cristina de Moura. *Educação ambiental: a formação do sujeito ecológico*. 4. ed. São Paulo: Cortez, 2008.

OLIVEIRA, Joycelaine. *Homens e anfíbios: os remeiros do São Francisco na literatura regionalista*. Tese de doutorado apresentado ao programa de Pós-graduação em Geografia. Universidade Federal de Uberlândia, 2014.

COUTINHO, Eduardo de Faria. (Org) *Guimaraes Rosa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; INL-ProMemória, 1983.

DOUBROVSKY, Serge. Les points sur les. In: SOUSA, Eneida Maria de. *Janelas indiscretas: ensaios de crítica biográficas*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

_____.O último eu. In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim (Org.). *Ensaio sobre a autoficção*. Tradução de Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: UFMG, 2014. p. 111-125. In: BARBOSA, Rodrigo. *Alguns Rodrigues: Relato de viagem sobre a ficcionalização do sujeito*. *Matraga*, UFJF, Rio de Janeiro, v.24, n.42, set./dez.2017.

D'ONOFRIO, Salvatore. *Teoria do texto 1: Prolegômenos e teoria da narrativa*. São Paulo: Ática, 1995.

_____. Salvatore. *Teoria do texto 2: Teoria da lírica e do drama*. São Paulo: ática, 2000.

FADEL, David Antonio Filho. Sobre a palavra “Sertão”: origens, significados e usos no Brasil (do ponto de vista da Ciência Geográfica). *Ciência Geográfica*. v. 15, n. 1, 2011.

FERRAZ, Luciana, Marques. *A infância e a velhice: percursos em Manuelzão e Miguilim*. Tese de doutorado da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada. São Paulo, 2010. 185p.

FERREIRA, Cácio José. *Traz a lamparina e lumeia a cara do homem: morfologia e construção dos sentidos nas fábulas tocantinense*. Dissertação de mestrado em Literatura e práticas sociais, Publicações TELunb, Departamento de Teoria Literária e Literatura, Universidade de Brasília, Brasília – DF, 2010. 144p.

FINAZZI-AGRÒ, Ettore. A natureza (e o) animal. Ambiente e mundo na obra de João Guimarães Rosa. *Signo*, v. 42, n. 74, p. 37-46, 2017.

FIORIN, José Luíz. *As astúcias da enunciação*. São Paulo, Ática, 1999.

FREUD, Sigmund. *Recordar, Repetir, e Elaborar*. (1914). In: CALQUI, Mayara de Andrade. *Travessia e elaboração das perdas em Miguilim, de João Guimarães Rosa*. Dissertação de mestrado do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2016.

GARRARD, Greg. *Ecocrítica*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2016.

GIRARDET, Raoul. *Mitos e Mitologias Políticas*. São Paulo: Cia das Letras, 1989.

GIROLA, M.K. L. A personagem e o espaço e o espaço da personagem: uma reflexão a partir de um corpus português. *Letras de Hoje*, v. 52, n. 2, p. 137-145, abr.-jun. 2017.

JARDIM, Marcelo Rodrigues. Representações ecológicas em narrativas orais: a voz pantaneira. *Revista Eletrônica História em Reflexão*: V.1, n. 2, 2007.

JOYCE, James. *Os mortos*. In: *Dublinenses*. Tradução: Hamilton Trevisan. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1984. p. 155-195. In: SARAMAGO, Vitória. O de sempre e o de nunca: gelo e neve em Cien Anõs de Soledad, de Gabriel García Marques, E “The Dead”, de James Joyce. *Revista Letras*. n. 78, p. 29-46, 2009

LACAN, Jaques. *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998. In: FERRAZ, Luciana, Marques. *A infância e a velhice*: percursos em Manuelzão e Miguilim. Tese de doutorado da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada. São Paulo, 2010. 185p.

LIMA, Nísia, Trindade. *Um sertão chamado Brasil*: Intelectuais e representação geográfica a identidade nacional. Rio de Janeiro: Revan: IUPERJ, UCAM, 1999.

LEVIS-STRAUS, Claude. O cru e o cozido – Mitológicas. Tradução Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Brasiliense, 1991. In: PACHECO, Ana Paula. Água parada. *Scripta*, v. 9, n. 17, p. 61-74, 2005.

LOURENS, Gunter. *Diálogos com Guimarães Rosa*. In: COUTINHO, E. F. Org. *Guimarães Rosa*. São Paulo, Civilização Brasileira, 1983.

KLOETZEL, Kurt. *O que é meio ambiente*. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

MELLO, Carlos R. de; SILVA, Antônio M. da. Modelagem estatística da precipitação mensal e anual e no período seco para o estado de Minas Gerais. *Revista Brasileira de Engenharia Agrícola e Ambiental*. v.13, n.1, p.68-74, 2009.

MADER, Maria Elisa Noronha de Sá. O vazio: o sertão no imaginário da colônia nos séculos XVI e XVII. Dissertação de mestrado em História. Rio de Janeiro, Pontifícia Universidade

Católica, 1995. In: LIMA, Nísia, Trindade. *Um sertão chamado Brasil: Intelectuais e representação geográfica a identidade nacional*. Rio de Janeiro: Revan: IUPERJ, UCAM, 1999.

MENEZES, Paulo R. A. As várias cores do topázio, tempo Social. *Revista Sociol. USP*, São Paulo, n. 1, v. 1, p. 209-226, 1989.

NEIMANIS, Astrida. Feminist subjectivity. *Feminist Review*, n. 103, p. 23-41, 2013.

OLIVEIRA, Joycelaine. *Homens e anfíbios: os remeiros do São Francisco na literatura regionalista*. Tese de doutorado apresentado ao programa de Pós-graduação em Geografia. Universidade Federal de Uberlândia, 2014.

OLIVEIRA, Ricardo. Euclides da Cunha, Os Sertões e a invenção de um Brasil profundo. *Revista Brasileira de História*, v. 22, n. 44, p. 511-537, 2002.

PACHECO, Ana Paula. Jagunços e homens livres pobres: o lugar do mito no Grande sertão. *Revista Novos Estudos*, n. 81, p. 179-188, jul. 2008.

_____. Água parada. *Scripta*, v. 9, n. 17, p. 61-74, 2005.

PEREIRA, Pedro Paulo. Sertão e Narração: Guimarães Rosa, Glauber Rocha e seus desenredos. *Sociedade e Estado*, Brasília, v. 23, n. 1, p. 51-87, 2008.

REBOUÇAS, Aldo da. C. Água na região Nordeste: desperdício e escassez. *Estudos Avançados*, v.11, n.29, p. 127-154, 1997.

ROSA, Joao Guimarães. *Primeiras Estórias*. Rio de Janeiro: José Olympio, AD&A multimídia, 2014.

_____. *Manuelzão e Miguilim* (corpo de baile). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

_____. *Manuelzão e Miguilim* (corpo de baile). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

_____. *Grande Sertão: Veredas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1982.

ROWLAND, Clara. Material cartography: Guimarães Rosa's Paratexts. In: ENGBERG-PEDERSEN, Anders. (Org.). *Literature and cartography: theories, histories, genres*. Cambridge/Massachusetts: MIT University Press, 2017.

SARAMAGO, Vitória. A fome e o limite. *XI Congresso Internacional da ABRALIC Tessituras, Interações, Convergências*, USP. São Paulo, 2008.

_____. O de sempre e o de nunca: gelo e neve em Cien Anõs de Soledad, de Gabriel García Marques, E “The Dead”, de James Joyce.. *Revista Letras*. n. 78, p. 29-46, 2009.

SCHITTINE, Denise Ferreira de Araújo. Uma miopia moral: a análise sensível do sertão de Muquelim. *Signo*, v. 42, n. 74, maio de 2017.

_____. Uma miopia clarividente: A análise afetiva do sertão de Muquelim. *Signo*, v. 42, n. 74, p. 20-30, maio/ago. 2017.

SILVA, Marcel Vieira Barreto. O olhar embaciado de Muquelim: Mutum (2007, dir. Sandra Kogut) e as estratégias cinematográficas de representação do narrador com onisciência seletiva. *XI Congresso Internacional da ABRALIC Tessituras, Interações, Convergências*: USP, São Paulo, 2008.

SILVA, Rodrigo Lages. A ficção: uma aposta ético-política para as ciências. *Fractal, Rev. Psicol.*, v. 26, p. 577-592, 2014.

SÓFOCLES. *Édipo Rei*. Trad. Domingos Paschoal Cegalla. Rio de Janeiro: DIFEL, 2001.

SOUSA, Eneida Maria de. *Janelas indiscretas: ensaios de crítica biográficas*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

TODOROV, Tzvetan. Introdução à literatura fantástica. Tradução de Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 2007. In: SARAMAGO, Vitória. A fome e o limite. *XI Congresso Internacional da ABRALIC Tessituras, Interações, Convergências*, USP. São Paulo, 2008.

TUAN, Yi-Fu. *Espaço e Lugar: a perspectiva da experiência*. São Paulo: Difel, 1983.

_____. *Topofilia: um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente*. São Paulo: DIFEL, 1980.

TUNDISI, José Galizia. Ciclo hidrológico e gerenciamento integrado. *Cienc. Cult.* v. 55, n. 4, p. 31-33, 2003.

VITAL, André Vasques. *Política e saúde pública no cativo dos rios: a integração nacional do Território Federal do Acre (Alto Purus, 1904-1920)*. Tese (Doutorado em História das Ciências e da Saúde) - Casa de Oswaldo Cruz, Fiocruz, Rio de Janeiro. 2016.

ANEXOS

Anexo I : Travessia do Araguaia

Interpretes: dupla sertaneja Tião Carreiro e Pardinho

Naquele estradão deserto, uma boiada descia
Pras bandas do Araguaia pra fazer a travessia.
O capataz era um velho com muita sabedoria
As ordens eram severas, e a peonada obedecia.

O ponteiro moço novo, muito desembaraçado
Mas era a primeira viagem que fazia nestes lados

Não conhecia os tormentos do Araguaia afamado
Não sabia que as piranhas eram um perigo danado.

Ao chegarem na barranca disse o velho boiadeiro,
Derrubamos um boi n'água deu a ordem ao ponteiro
Enquanto as piranhas comem, temos que passar ligeiro,
Toque logo este boi velho que vale pouco dinheiro.

Era um boi de aspa grande já roído pelos anos.
O coitado não sabia do seu destino tirano
Sangrado por ferroadas no Araguaia foi entrando,
As piranhas vieram loucas e o boi foram devorando.

Enquanto o pobre boi velho ia sendo devorado,
A boiada foi nadando e saiu do outro lado,
Naquelas verdes pastagens tudo estava sossegado,
Disse o velho ao ponteiro, pode ficar descansado.

Anexo II: Tecendo a Manhã

Poeta: João Cabral de Melo Neto

1

Um galo sozinho não tece uma manhã:
ele precisará sempre de outros galos.
De um que apanhe esse grito que ele
e o lance a outro; de um outro galo
que apanhe o grito de um galo antes
e o lance a outro; e de outros galos
que com muitos outros galos se cruzem
os fios de sol de seus gritos de galo,
para que a manhã, desde uma teia tênue,
se vá tecendo, entre todos os galos.

2

E se encorpando em tela, entre todos,
se erguendo tenda, onde entrem todos,
se entretendendo para todos, no toldo
(a manhã) que plana livre de armação.
A manhã, toldo de um tecido tão aéreo
que, tecido, se eleva por si: luz balão.