

# A PROJEÇÃO ESPACIAL GEOGRÁFICA NO CENÁRIO BRASILEIRO REPRESENTADO NA OBRA “SAGARANA” DE JOÃO GUIMARÃES ROSA<sup>1</sup>

Letícia Santana. Stacciarini<sup>2</sup>, Maria Imaculada Cavalcante<sup>3</sup>  
Curso de Letras – Campus Catalão/UFG  
e-mail: [lelestacciarini@hotmail.com](mailto:lelestacciarini@hotmail.com), [imaculadacavalcante@bol.com.br](mailto:imaculadacavalcante@bol.com.br).

**1- Palavras-chave:** Literatura, Espaço, Conto, Guimarães Rosa

## **2- Introdução**

O presente estudo objetivou a análise da obra **Sagarana**, de João Guimarães Rosa. Publicada em 1946, obra que exerceu uma posição altamente representativa na história da literatura, trazendo a nós leitores lições de existências que marcaram a relação homem *versus* espaço. Nossa proposta concentrou-se em estabelecer relações entre espaço literário e espaço geográfico, visto que o espaço é um dos elementos fundamentais para a compreensão dos contos de **Sagarana**.

Para Coutinho (1994, p. 11) Guimarães Rosa é, “talvez o mais divulgado nos meios acadêmicos nacionais e estrangeiros e o detentor de uma fortuna crítica não só numericamente significativa, como constituída pelo que de melhor se vem produzindo em termos de crítica no país”. Ressalta, ainda, que tal sucesso “não se restringe ao contexto intelectual”, mas também “a grande quantidade de edições que se sucedem de seus livros e o número expressivo de traduções que povoam cada vez mais o mercado internacional” (COUTINHO, 1994, p. 11). Escritor, médico, diplomata e autodidata, Guimarães Rosa tem como marca de sua produção literária o olhar voltado para o sertão brasileiro.

Em 1936 **Sagarana** teve sua primeira versão lida pela banca julgadora do concurso Humberto de Campos. A obra continha doze novelas escritas sob o pseudônimo de Viator. Graciliano Ramos, um dos jurados do concurso, mesmo elogiando o autor por considerá-lo “já maduro”, achou **Sagarana** um livro desigual, com obras-primas como “A hora e a vez de Augusto Matraga”, e outros contos medíocres, dando ao livro o segundo lugar. Contudo,

pelo que se sabe, Guimarães Rosa passou os anos seguintes até começar a reestruturar o livro, em 1945. Alterou-o justamente nos elementos apontados por Graciliano como fragilidades: condensa um pouco as narrativas e elimina duas. Em 1946 publica a primeira edição de **Sagarana** com nove narrativas. O livro é recebido com entusiasmo

---

<sup>1</sup> Revisado pelo orientador.

<sup>2</sup> Orientanda – PIBIC 2010/2011.

<sup>3</sup> Orientadora – PIBIC 2010/2011.

por críticos de peso, mas parte da crítica ainda ressentiu-se do formalismo do autor, muito estilizado e 'barroco'. O escritor ainda irá mexer na estrutura do livro até a quinta edição de 1958, quando os textos passarão a ter uma forma mais definitiva. (CADERNO DE LITERATURA, 2009, p. 190).

Lins (1994, p. 67) salienta que “de repente chega-nos o volume, e é uma grande obra que amplia o território cultural de uma literatura, que lhe acrescenta alguma coisa de novo e insubstituível”. Lins faz questão de atentar para o fato de que esse volume surge, “ao mesmo tempo que um nome de escritor, até ontem ignorado do público, penetra ruidosamente na vida literária para ocupar desde logo um dos seus primeiros lugares. O livro é *Sagarana* e o escritor é o Sr. J. Guimarães Rosa.” (LINS, 1994, p. 67)

Guimarães Rosa difunde a genialidade de sua obra preocupando-se em respaldar a temática regionalista à medida que apresenta uma gramática e um léxico inovadores e universalizantes. Diante disso, apresentaremos como objetivo desse estudo uma análise acerca das noções de espaço direcionando-o a compreensão dos contos de **Sagarana**. Procuraremos centrar no espaço vivenciado pelas personagens. Nesse sentido relacionamos as personagens ao lugar, aos costumes, ao trabalho, à religiosidade, procurando compreender o homem de um sertão criado além dos limites geográficos brasileiros. A abordagem metodológica para este estudo foi a de pesquisa teórica, baseando em um referencial bibliográfico. Fizemos uma pesquisa sobre o escritor e, em especial, a obra escolhida para análise. Ainda pesquisamos sobre espaço, tanto no que se refere ao espaço geográfico quanto ao que se refere ao espaço ficcional, centrando em obras da teoria da literatura que tratam de questões sobre narrativa.

Nesse período de estudo pudemos sintetizar os resultados obtidos como positivos, sendo sistematizados em trabalhos apresentados e divulgados em eventos científicos. Participamos de três eventos no ano de 2010 com apresentação de comunicação e publicação de resumos: CENA II – UFU; VI CONPEEC – CAC/UFG e I SELLE – CAC/UFG. Em 2011 apresentamos comunicação com publicação de resumos no CONPEEC – CAC/UFG e no SINALEL \_ CAC/UFG. E, por fim, este relatório expressa nosso esforço para compreendermos a obra a que propomos estudar. Esperamos, com a divulgação desses resultados, a difusão da obra **Sagarana**, dentro de uma perspectiva de acesso aos estudantes do curso de Letras. A seguir, passaremos à leitura dos nove contos de **Sagarana**.

### **3- Análise dos contos de “Sagarana” sob a perspectiva espacial**

No decorrer da história literária, a crítica evoluiu à medida que o texto passou a exercer, de fato, sua função. Atualmente sabe-se que o paralelo tempo e espaço são

indispensáveis para a compreensão global de narrativas literárias, já que tais elementos narrativos cumprem sua função na caracterização e assimilação plena de uma narrativa. O gênero narrativo, nesse caso o conto, oferece vasto material para a compreensão do espaço, nas várias áreas de conhecimento. Para além das questões literárias, estéticas, lingüísticas e culturais, alguns aspectos podem ser observados nesta relação tais como; físicos, psíquicos, espirituais, míticos, religiosos e culturais.

Na discussão sobre espaço, a literatura é uma aliada da geografia, enriquecendo seus estudos, pois os literatos e os geógrafos possuem vários pontos em comum no que se refere às experiências ambientais. Yi-Fu Tuan (1983), ao discutir o assunto, aponta três aspectos em que a literatura pode ser usada pelos geógrafos. O primeiro seria uma reflexão sobre as possíveis formas da experiência humana e de suas relações, oferecendo ao geógrafo sugestões sobre o estudo do espaço social; o segundo refere-se à supra-realidade que revela as percepções ambientais e os valores de uma cultura, servindo para o geógrafo, enquanto historiador, no levantamento de idéias; o terceiro implica na tentativa para alcançar o equilíbrio entre o subjetivo e o objetivo, um modo de síntese geográfica. Estes três aspectos são suficientes para estabelecermos uma relação positiva entre as duas áreas, visto que ambas situam o homem em um espaço definido, caracterizando sua cultura, sua organização social e política, sua história; enfim, definindo-o enquanto sujeito atuante, consciente e transformador.

Entendendo a importância da delimitação espacial e sua respectiva influência na literatura, Dimas (1987, p. 5), coloca que “entre as várias armadilhas virtuais de um texto, o espaço pode alcançar estatuto tão importante quanto outros componentes da narrativa”. É por isso que o estudo da representação do espaço na obra de ficção tem obtido e exigido notável atenção nas análises atuais. A formação desse espaço repercute no emaranhado de possibilidades constituídas no entorno da trama e na personificação das personagens que a habitam. Trata-se de um elemento imprescindível na constituição da obra como um todo e na construção de sua significação e entendimento.

Santos (1997, p. 26), afirma que “o espaço não é nem uma coisa, nem um sistema de coisas, senão uma realidade relacional: coisas e relações juntas”. Neste sentido, o autor coloca que a definição de espaço “não pode ser encontrada senão em relação a outras realidades: a natureza e a sociedade, mediatizadas pelo trabalho” (SANTOS, 1997, p. 26). Santos, citando Mabogunje, chama a atenção para a existência de três modos de conceituação do espaço:

em primeiro lugar, o espaço pode ser visto num sentido absoluto, como uma coisa em si, com existência específica, determinada de maneira única. [...] Em segundo

lugar, há o espaço relativo, que põe em revelo as relações entre objetos e que existe somente pelo fato de esses objetos existirem e estarem em relação uns com os outros. [...] Em terceiro lugar, há o espaço relacional, onde o espaço é percebido como conteúdo e representando no interior de si mesmo outros tipos de relação que existem entre objetos. (SANTOS, apud. A. L. Mabogunje, 1997, p.52)

Partindo dessas definições e entendendo que “o espaço deve ser considerado como um conjunto indissociável de que participam, de um lado, certo arranjo de objetos geográficos, e de outro, a vida que os preenche e os anima, ou seja, a sociedade em movimento” (Santos, 1997, p. 26) é que entende-se o quão importante torna-se a execução do presente estudo no sentido de estabelecer uma relação frente a importância da projeção do espaço na narrativa. Feito essas considerações, passaremos à análise dos contos de **Sagarana**.

*O burrinho pedrês*, primeiro conto, é um dos mais conhecidos da obra. Apresenta como personagem principal um burrinho, o que acaba por fixar ainda mais a tendência dos personagens principais “não humanos” de Guimarães Rosa. Em *O burrinho pedrês*, o personagem animal destaca-se de tal forma que a narrativa já começa com uma descrição do mesmo: “era um burrinho pedrês, miúdo e resignado, vindo de Passa-Tempo, Conceição do Serro, ou não sei onde no sertão. Chamava-se Sete-de-Ouros” (ROSA, 2001, p. 29). Na continuação, o conto ainda apresenta outras características do burrinho, de como ele encontra-se atualmente: “agora, porém, estava idoso, muito idoso [...] Era decrepito mesmo à distância” (ROSA, 2001, p. 29). Os outros personagens são: Major Saulo, João Manico, Francolim, Raymundão, Zé Grande, Silvino. A trama se passa na Fazenda da Tampa, do Major Saulo, no interior de Minas Gerais. A história sugere uma perigosa travessia de um grupo de vaqueiros, no sertão, conduzindo uma boiada entremeio um temporal. Sete-de-Ouros é testemunha do que vai acontecendo até a tragédia final quando oito vaqueiros morrem na travessia de volta para casa, sobrevivendo apenas Badu e Francolim, graças ao velho burrinho.

*O burrinho pedrês* apresenta uma gama de elementos espaciais. Inicialmente, nota-se uma descrição da Fazenda da Tampa: “onde tudo era enorme e despropositado: três mil alqueires de terra, toda em pastos” (ROSA, 2001, p. 30) e, nesse sentido, vale citar, como base teórica, Santos (1997, p. 61) quando frisa que “tudo aquilo que nós vemos, o que nossa visão alcança, é a paisagem [...]. Esta pode ser definida como o domínio do visível, aquilo que a vista abarca. Não é formada apenas de volumes, mas também de cores, movimentos, odores, sons etc”. Assim, no respectivo conto, depreendem-se uma série de passagens que confirmam tal afirmação. Pelo contexto, entende-se que o conto prima pela riqueza de descrições, assim como pela presença de recursos visuais no desenrolar da trama. *O burrinho pedrês*, narrado em 3ª pessoa, apresenta uma forte acentuação dos campos poético e mítico.

No segundo conto, *A volta do marido pródigo*, um fato interessante é observado: ele pode ser interpretado como uma paródia da parábola bíblica: "Parábola do filho pródigo", entretanto, com uma visão diferente, uma vez que conta a história de Lalino Salãthiel, um malandro contador de histórias, que "vende" a mulher Maria Rita e partir em busca de aventuras à cidade grande. O tempo passa e Lalino volta para a sua região, arrependido e reconquistando, no final, sua fama e sua mulher. Lalino é caracterizado folcloricamente, ressaltando, sua malandragem e traços de humor. Percebe-se a ironia que ronda a trama: as pessoas que vão contra o senso comum não são julgadas moralmente e alguns personagens se apresentam como respeitáveis quando, na realidade, nota-se justamente o oposto. O conto pretende retratar o típico brasileiro, aquele que "dá um jeitinho".

Nota-se a presença de ricos elementos espaciais, principalmente na relação entre o espaço urbano da cidade grande e o espaço rural das pequenas cidades do interior do país. Santos (1997, p 61), diz que todos os espaços "são determinados pelo movimento da sociedade, da produção. Mas tanto a paisagem quanto o espaço resultam de movimentos superficiais e de fundo da sociedade, uma realidade de funcionamento unitário, um mosaico de relações, de formas, funções e sentidos". Podemos afirmar que a proposta do estudo dessas funções e sentidos relaciona tanto a paisagem, quanto o espaço e suas respectivas contribuições na constituição de um sentido ao conto. Já no início do conto, o autor apresenta-nos uma descrição da imagem que o personagem Lalino tem da cidade do Rio de Janeiro:

\_ Tem lugar lá, que de dia e de noite está cheio de mulheres, só de mulheres bonitas!... Mas, bonitas de verdade, feito santo moça, feito retrato de folhinha... Tem de toda qualidade: francesa, alemanha, turca, italiana, gringa... É só a gente chegar e escolher... Elas ficam nas janelas e nas portas, vestindo de pijama... de menos ainda... (ROSA, 2001, p. 106).

Isso provoca imaginações, desperta a mente de todos. No que diz respeito às imagens que os personagens fixam na mente é interessante, também, analisar o bate-papo estabelecido entre Corrêia e Lalino em que ilustram a ideia de uma chácara e sua respectiva paisagem: "Estou contando aqui um arranjo... Vocês, eu aposto que nunca pensaram em ter um galinheiro enorme, cheio de jacus, de perdizes, de codornas... Mas hei de plantar também uma chácara, como ninguém não viu, com as qualidades de frutas... Até azeitona!" (ROSA, 2001, p. 104). Por tudo isso, nota-se a riqueza de descrições da paisagem que permeia todo o conto.

Na sequência, *Sarapalha* tem como narrativa principal os reflexos da disseminação da "sezão" (febre/malária) em um povoado situado no vau da Sarapalha. A malária é um dos elementos desencadeadores das ações das personagens. Um narrador de terceira pessoa,

onisciente, nos conta da fuga dos moradores do Arraial para outros lugares, pois a doença torna o povoado inóspito. As únicas pessoas que permanecem no local são os protagonistas: os primos Argemiro e Ribeiro. Prima Luísa, apenas mencionada, é personagem determinante nas vidas dos dois homens. Amada Poe eles, abandona-os, deixando-os entregues à doença e à dor da perda. Ambos os primos sofrem de malária e permanecem na região, sobrevivendo à doença, ao abandono e à solidão. O tempo para eles é marcado pelo ir e vir das crises de tremedeira e da febre diária.

A história se inicia com a retratação do que sobrou da tapera de arraial, na beira do rio Pará, onde um povoado inteiro foi abandonado. Antigamente, o local existia nos mapas, mas com a chegada da malária tudo ficou largado. A doença chegou, ficou e disseminou e “quem foi s’embora foram os moradores: os primeiros para o cemitério, os outros por aí a fora, por este mundo de Deus” (ROSA, 2001, p. 152). Um estudo acerca da projeção espacial faz-se indispensável para uma compreensão do conto. O espaço físico demonstra o abandono que leva ao abandono pessoal e ao abandono amoroso. O espaço privilegiado é um casco de cocho onde os dois homens tomam sol, conversam e esperam a morte. O espaço textual é uma construção dramática. A narrativa é, quase toda, construída em forma de diálogo e o narrador, como se fosse um *speaker*, esclarece os pontos vagos no desenrolar das cenas.

Os elementos espaciais são delimitados já no começo do conto: “Tapera de arraial. Ali, na beira do rio Pará” (ROSA, 2001, p. 151). Do arraial, passa-se à descrição da fazenda desmantelada e, como espaço privilegiado, o cocho, também em ruínas, onde os primos se encontram. A doença, do ponto de vista geográfico, é explicada como originalmente vinda “de longe, do São Francisco. Um dia, tomou caminho, entrou na boca aberta do Pará, e pegou a subir” (ROSA, 2001, p. 151). A invasão da natureza sobre o arraial vazio é total, ela reassume seu espaço e vai se recompondo aos poucos: “Aí a beldroega, em carreirinha indiscreta [...]. Morcegos das lapas se domesticaram na noite sem fim dos quartos, [...]. E aí, então, taperização consumada [...], o povoado fechou-se em seus restos, que nem o coscorão cinzento de uma tribo de marimbondos estéreis” (ROSA, 2001, p. 152). O avanço das ervas daninhas e de árvores destruidoras como a gameleira remete-nos à invasão da doença nos corpos dos primos, mas mais que a doença física, a doença moral, que faz deles mortos vivos, já que “a maleita não é nada. Até ajudou a gente a não pensar” (ROSA, 2001, p. 160).

A ausência de Luisa provocou um sentimento de desespero e melancolia: um por ter sido traído e não ter tido a coragem de tomar qualquer atitude; Argemiro por ter que esconder seu amor e por se sentir traidor. Os dois vivem um inferno em vida. Segundo Bachelard (1974, p. 497) “uma parte de nós está sempre no inferno, cercados que estamos no mundo das

intenções más.” O fato de Argemiro ter-se ficado ali com o primo, também à espera de um sonho impossível faz dele um traidor, por isso Ribeiro não o perdoa.

Outro aspecto a ser visto é a fazenda de Ribeiro, também entregue às pragas. A casa encontra-se abandonada sem a presença de sua dona. Bachelard (1974, p. 359) nos diz que “a casa abriga o devaneio, a casa protege o sonhador, a casa nos permite sonhar em paz”. Mas os primos não têm paz, por isso eles são apresentados fora da casa, sentados dentro de um casco de cocho. O cocho é uma espécie de caixão onde os dois enterram-se ainda em vida. Feito de madeira serve a mortos-vivos, tão degradado como o resto da paisagem, é apenas a lembrança do que era, é apenas um “casco” e “emborcado” como os homens sentados nele.

Ao final de *Sarapalha* é notável a riqueza na descrição do espaço que Argemiro começa a percorrer, ele passa a observar detalhadamente o quão bonito é aquele local, chegando a pensar em sua morte bem ali: “mas, meu Deus, como isto é bonito! Que lugar bonito p’r’a gente deitar no chão e se acabar!... É o mato, todo enfeitado, tremendo também com a sezaõ” (ROSA, 2001, p. 173). E assim termina o conto que fala de abandono, de solidão, de traição, numa perspectiva de morte, destino inexorável dos homens.

*Duelo* é o quarto conto de **Sagarana**. A trama apresenta como personagens: Turíbio Todo, “seleiro de profissão, tinha pelos compridos nas narinas, e chorava sem fazer caretas; palavra por palavra: papudo, vagabundo, vingativo e mau” (ROSA, 2001, p. 175); Cassiano Gomes, “ex-anspeçada do 1º pelotão da 2ª companhia do 5º Batalhão de Infantaria da Força Pública, onde as gentes aprendiam a manejar, por música, o ZB tchecoslovaco e até as metralhadoras pesadas Hotchiss” (ROSA, 2001, p. 177); Silvana, “tinha grandes olhos bonitos, de cabra tonta” (ROSA, 2001, p. 179) e Timpim Vinte-e-Um, caipira pequenino, o último dos 21 filhos e, por isso, o apelido.

O conto narra os fatos decorrentes de uma traição e a ininterrupta busca por vingança. A narrativa é vista como uma alegoria da fatalidade e representa o destino dos homens na constante busca por seus intentos, esquecendo-se da própria essência. Na trama a caça e o caçador se alternam e o desenlace do conflito é surpreendente. Turíbio, depois de um dia desagradável, resolve voltar mais cedo para casa sem avisar a sua esposa Silvana e presencia a traição da mulher com Cassiano Gomes. Por estar desarmado e sabendo bem de quem se tratava o inimigo, resolve cozinhar sua vingança para um momento propício. Partindo para a tocaia comete um engano, baleando Levindo Gomes, irmão de Cassiano. A partir daí, foi preciso que Turíbio caísse no mundo, mas Cassiano também caiu atrás dele, iniciando-se uma série de desencontros.

O espaço está presente em toda a narrativa, enfatizando-se na constituição do enredo e

das ações das personagens. Gama-Khalil (2008, p. 41) frisa que: “o espaço narrativo tem enorme relevância na constituição de sentidos da narrativa literária, visto que os fatos ficcionais só conseguem erguer-se a partir de uma localização que lhes dê sustentáculo e sentido”. Para a autora, o conto “é um grande jogo, um imenso labirinto que constrói desenhos espaciais que se entrelaçam às principais significações desenhadas pelas palavras ditadas pelo narrador” (GAMA-KHALIL, 2008, p. 41). Inicialmente, vale destacar a presença de um narrador onisciente assumindo os mais diversos ângulos espaciais no entorno narrativo. Segundo Gama-Khalil (2008, p. 44), ora o narrador “se coloca junto a Turíbio Todo [...], ora se coloca junto a Cassiano Gomes [...], ora se coloca acima, focalizando ambos ao mesmo tempo, mediando e fazendo alguns julgamentos”. Sob o ponto de vista do narrador, que se utiliza das observações das duas personagens principais, o espaço vai sendo enredado nessa trama cheia de idas e vindas, de cruzamentos que resultam na confecção da narrativa.

Na cena que ocorre antes de Turíbio Todo encontrar sua esposa “em pleno adultério”, GAMA-KHALIL (2008, p. 47) coloca que “é o espaço e os seus elementos que parecem empurrá-lo de volta para casa.” Fica claro, então, a delimitação do espaço influenciando a constituição do conto e as ações das personagens, como pode ser lido no trecho em que Turíbio é impelido a voltar para casa, pelo desconforto do lugar e infortúnios que vão se sucedendo: “Tinha sido para ele um dia de nhaca: saíra cedo para pescar, e faltara-lhe à beira do córrego o fumo-de-rolô, tendo, em coice e queda, de sofrer com os mosquitos; dera uma topada num toco, danificando os artelhos do pé direito; perdera o anzol grande, engastalhando na coivara” (ROSA, 2001, p. 177). Segundo Gama-Khalil (2008), com o espaço funcionando como agente de uma ação Turíbio acaba sendo “castigado pelos elementos espaciais”, uma vez que foram eles que o levaram a retornar a sua casa e presenciar a cena da traição. O duelo vai sendo adiado pelos desencontros entre os duelistas, aliás, ele não chega a acontecer. O espaço que se amplia, ao longo da narrativa, é elemento fundamental para estabelecer o distanciamento entre os duelistas separados pela imensidão do sertão, pelas distâncias entre os povoados e pelo distanciamento maior provocado pela migração de Turíbio para São Paulo.

Gama-Khalil (2008, p. 47) frisa, ainda, a obtenção do “conceito psicológico de espaço”, conduzindo-nos a uma “dimensão social”. Para ela, “o lugar seria identificado como uma porção de terra identificada por um nome”, como por exemplo, “Mosquito – povoado perdido num cafundó de entremorro, longe de toda a parte” (ROSA, 2001, p. 196). Na concepção oposta, “o espaço seria o lugar atravessado por um conjunto de relações psicológicas e sociais, ou seja, revestido de significações” (GAMA-KHALIL, 2008, p. 47). Um exemplo disso seria a relação do homem com o lugar, principalmente a relação de

estranhamento e desconforto – o ambiente inóspito provocando o retorno de Turíblio à casa, desencadeando a trama da narrativa e o local ermo onde ele é morto. Para Cassiano o lugar onde acaba ficando à espera da morte é uma espécie de purgatório, lugar de flagelação, não é sem propósito que ele se chama Mosquito (pequeno, mas que perturba, irrita e até mata).

GAMA-KHALIL (2008, p. 47) afirma que “Mosquito é inicialmente para Cassiano um lugar atópico, de incômodo [...], contudo, é nesse mesmo espaço que Cassiano começa a purificar-se, tornar-se outro após o seu contato com Timpim”. Ou seja, à medida que a personagem “sente esse espaço, relaciona-se nele com ele e a partir dele”, Mosquito “ganha significações e relações psicológicas” e passa a ser visto por outros ângulos. Paralelamente a isso, frisa-se que o narrador faz questão de descrever os lugares e as cenas com imensa riqueza de detalhes, assim como, deixa claro, em algumas passagens, que “a índole das pessoas que habita o espaço é resultado da própria pacificidade espacial, isto é, os sujeitos são reflexos do espaço” (GAMA-KHALIL, 2008, p. 48).

No desenrolar da narrativa, o espaço mostrou-se como “quem” parece “brincar” com as personagens, provocando uma série de desencontros entre as mesmas. Além disso, a própria “contribuição” espacial para que as coisas se encaminhassem reforçou a ideia de que é o espaço que possibilita e providencia os outros acontecimentos, decorrentes desse ponto de partida. Por fim, depreende-se, também, que o espaço é, acima de tudo, o formador da conduta humana. É ele quem conduz e fortalece a essência de cada um, ou seja, a constituição da índole das personagens se dá visto a colaboração do meio em que vivem.

O conto *Minha gente* é narrado em primeira pessoa e o narrador também participa da história. Nota-se a presença de uma linguagem mais formal e uma série de temáticas em desenvolvimento. Os personagens da trama são: narrador, Santana, José Malvino, Tio Emílio, Maria Irma, Bento Porfírio e Armanda. O narrador é o protagonista do conto e é chamado como “Doutor”. Trata-se de um homem que está sempre passeando na fazenda dos tios e que nutre uma paixão pela prima Maria Irma. É observador e gosta de prestar atenção na paisagem pela qual vai passando. No conto, nota-se uma extensa representação da paisagem. Nesse ponto percebe-se uma espécie de alumbramento do narrador que, no desenrolar de sua fala, ressalva uma extensa descrição da flora, bem como um vasto uso de terminologias populares. Interessante o destaque que o narrador dá para a hidrografia da região, personalizando os riachos e dando a eles uma aura de mistério, atitude bem própria do sertanejo. No respectivo conto observa-se, também, o mundo da fazenda, da vida do vaqueiro em evidência.

O conto evidencia uma visão regional, cheia de preceitos e provérbios ligados ao mundo rural. Apreende-se também a atuação da percepção do espaço através dos sentidos.

Nesse campo Borges Filho (2009, p. 167) opina que “por gradientes sensoriais, entendemos os cinco sentidos humanos através dos quais o homem percebe o espaço, relaciona-se com ele: visão, audição, olfato, tato, paladar”. No conto nota-se uma mistura desses sentidos: “... que a fruta mal madura da cagaiteira, comida com sol quente, tonteia como cachaça [...]” (ROSA, 2001, p. 209). Pelo exposto, é clara a percepção das mais diversificadas possibilidades interpretativas que Rosa trás a tona em seus escritos fazendo-se possível, assim, um maior aproveitamos de suas tramas envolventes.

O conto *São Marcos*, também narrado em primeira pessoa, apresenta como peculiaridade o fato de que o narrador, brincando com o leitor e surpreendendo-o ao mesmo tempo, ocupa lugar de mais de um personagem no delongar da narrativa. Nesse sentido, é notável uma constante ambiguidade permeando o par narrador-personagem e, também, em relação às outras personagens que fixam a temática do desconhecido e do fantasioso. Outro fator interessantemente apreendido é a delimitação de duas histórias paralelas se fundindo: enquanto a trama vai se desenrolando em torno o embate entre um feiticeiro e o narrador, nota-se outra história que é mesclada na principal. O conto é repleto de mitos, fantasias, credices, superstições, premonições; fatores os quais o denotam de significações e simbologias tornando-o mais chamativo e instigante.

A trama se passa na cidade de Calango-Frito e começa quando o narrador, no caminho de ir caçar, passa pela casa de Mangolô, que tinha grande fama de feiticeiro, gritando e fazendo chacotas com a imagem dele. O conto apresenta o detalhamento da paisagem na presença marcante da natureza, a fauna e a flora e, também, a percepção do espaço através dos gradientes sensoriais, já que “o ser humano se relaciona com o espaço circundante através de seus sentidos. Cada um deles estabelece uma relação de distância/proximidade com o espaço” (BORGES-FILHO, 2009, p. 169), ao que temos como exemplo em *São Marcos* uma representação clara desses sentidos: “eram sete horas, e eu ia indo pela estrada, com espingarda, matula, manhã bonita e tudo. Tão gostosa a claridade e o ar – morno cá fora, fresco nas narinas e feliz lá dentro – que eu ia do mais esquecido, tropica-e-cai levanta-e-sai...” (ROSA, 2001, p. 265).

Outro exemplo que se encaixa na definição de Borges Filho (2009), trata-se do momento em que, após ter debochado e desrespeitado João Mangolô, o personagem José subitamente encontra-se cego, ou seja, quando seus outros sentidos acabam ficando mais aguçados com a falta da visão: “passara a minha atenção para os ouvidos. E então descobri que me era possível distinguir o guincho do paturi do coicho do ariri [...]. Escuto, tão longe, tão bem, que consigo perceber o pio labial do João-pinto – que se empoleira sempre na

sucupira grande [...]” (ROSA, 2001, p. 286).

No mesmo conto, nota-se também a presença constante de falas resultantes da sabedoria popular do homem sertanejo: “sal derramado; padre viajando com a gente no trem; não falar em raio” (ROSA, 2001, p. 261). O homem sertanejo possui suas crendices e carrega grande carga de sabedoria juntamente com suas ações: “Porque a sombra do coqueiro, mesmo sem ser na hora das sombras ficarem compridas, divide ao meio o sapé do teto; e a árvore cresce um metro por ano; e os feiticeiros sempre acabam mal; e um dia o pau cai, que não sempre...” (ROSA, 2001, p. 266). Assim como em outros contos de **Sagarana**, em *São Marcos* também se faz presente uma descrição detalhada da paisagem, bem como o deslumbramento do homem perante ela. Nesse sentido, é importante frisar que a descrição do espaço permeia o delongar de todo o conto. Fato este que nos leva a entender o quanto ele se faz imprescindível para a constituição da trama.

*Corpo fechado*, o sétimo conto da coletânea, é narrado em primeira pessoa e o narrador, um médico de um vilarejo do interior, também participa da história. A narrativa é inversa, ou seja, começa no final com o personagem Manuel Fulô contando causos ao narrador. Isto é, à medida que o narrador vai entrevistando-o, Fulô relembra histórias passadas e conta a ele. É importante ressaltar, também, que *Corpo Fechado* é visto como continuação do conto anterior, *São Marcos* e que, assim como ele, retrata um mundo sobrenatural de feitiçarias e bruxarias. Além disso, perceber-se-á que a saga dos valentões das Gerais é outro assunto recorrente no delongar da narrativa. Um dos assuntos tratados nas histórias que Manuel contava dizia respeito ao seu convívio com os ciganos, o que acabou resultando em grande aprendizado para Fulô. Agora, Manuel Fulô conseguia, até mesmo, enganar os ciganos, entretanto, as pessoas já não queriam mais negociar com ele, pois se era capaz de enganar os ciganos, imagina o que poderia fazer com pessoas menos espertas que eles.

Segundo Antonio Candido (1994, p. 64) o conto “não vale apenas na medida em que nos traz um certo sabor regional, mas na medida em que constrói um certo sabor regional, isto é, em que transcende a região”; e ressalta: “a província do Sr. Guimarães Rosa – no caso, Minas – é menos uma região do Brasil do que uma região da arte, com detalhes e locuções e vocabulário e geografia cosidos de maneira por vezes irreal, tamanha é a concentração com que trabalha o autor” (CANDIDO, 1994, p. 64). No que diz respeito ao conto propriamente dito, temos como cenário um arraial do interior de Minas Gerais, conhecido como Laginha. Não existe um espaço pronto e acabado, mas sim a presença de ações que se deslocam de um lugar para outro. Os personagens procuram descrever, a todo o momento, as paisagens que cercam seus caminhos e que os chama a atenção.

Guimarães Rosa, no conto *Conversa de Bois*, amplia o território literário apresentando-nos diferentes personagens, sendo eles animais que podem falar, resgatando aspectos da fábula e atualizando-a na medida em que os bois carreiros falam entre si, mas não se comunicam com o carreiro; mas, em uma espécie de transe, numa fase entre acordado e dormindo, comunicam-se como o menino-guia. A trama estabelece uma constante sintonia com a descrição da paisagem e o envolvimento do espaço. Inicialmente, de forma curiosa, o narrador deixa subentendido que esta não é uma história comum:

que já houve um tempo em que eles conversaram, entre si e com os homens, é certo e indiscutível, pois que bem comprovado nos livros das fadas carochas. Mas, hoje-em-dia, agora, agorinha mesmo, aqui, aí, ali, e em toda parte, poderão os bichos falar e serem entendidos, por você, por mim, por todo o mundo, por qualquer um filho de Deus?! (ROSA, 2001, p. 325).

Em interessante resposta fala-nos um personagem que ganha “passe livre” para recontar a história: “\_ Falam, sim senhor, falam!... \_ afirma o Manuel Timborna, das Porteirinhas” (ROSA, 2001, p. 325). Nesse contexto, Manuel diz que até pode “contar um caso acontecido que se deu”, entretanto, com uma condição firmada pelo narrador: “Só se eu tive licença de recontar diferente, enfeitado e acrescentado ponto e pouco...” (ROSA, 2001, p. 326). Firmado e concordado, o personagem inicia o “caso”, ao seu próprio modo de contar, acrescentando e remendando o que lhe vem à cabeça e o narrador vai, também a seu modo, redigindo a história, “recontando-a” para os leitores. Esse processo explicitada pelo narrador onisciente, é mais uma das formas de atualização da fábula, Manuel Timborna conta o “caso”, mas um narrador onisciente reproduz a história para o leitor. O narrador culto é o compilador desse narrador primordial das fábulas clássicas, ao modo de Andersen e dos irmãos Grimm.

Em resumo, o conto relata a travessia de um carro de boi transportando uma carga de rapadura do Major Fréxes que seu Agenor tinha que levar até o arraial. Aproveitando a carona, levavam também o defunto Januário, que sem caixão fora ajeitado em cima do ladrilhado das rapaduras. O carro é guiado por bois que seguem conversando, deixando claro suas opiniões a respeito dos homens. Tiãozinho era um pobre menino que vivia sofrendo com os maus tratos de Soronho com quem a mãe mantinha um caso, não gostava de nenhum dos dois, pois ambos não respeitavam seu pai Januário. Entretanto, o menino procurava se comportar e guardava consigo um crescente sentimento de raiva e a promessa de que algum dia iria se vingar. Nesse entremeio, o pensamento do menino parecia coincidir com a fala dos bois. Por fim, com o cansaço da viagem longa e repetida Soronho pega no sono, o que acaba por sentenciar a sua própria morte: “a roda esquerda lhe colhera mesmo o pescoço, e a algazarra não deixou que se

ouvisse xingo ou praga – assim não se pôde saber ao certo se o carreiro despertou ou não, antes de desencarnar” (ROSA, 2001, p. 361). Após isso, o clima ficou mais leve e “talvez dois defuntos dêem mais para a viagem, pois até o carro está contente [...]” (ROSA, 2001, p. 362).

Dessa forma, abordar-se-á, especificadamente, elementos espaciais que carecem de um olhar especial para assimilação do sentido pleno do conto. Elementos espaciais estes que Guimarães Rosa, tecendo suas tramas excepcionais, insere na construção de suas narrativas até o desenrolar das mesmas, assim, dando sentido a elas. Procurando delimitar o espaço, durante todo o conto, percebe-se a presença de elementos altamente descritivos que refletem o primor de Guimarães por detalhar as mais ricas particulares do sertão.

No conto nota-se também a descrição das paisagens como um ponto de delimitação/encontro de um acontecimento da trama: “Acolá, longe adiante, onde as árvores, dos dois lados se encontram e encartucham e o caminho se fecha aos olhos da gente, apontaram de repente uns cavaleiros” (ROSA, 2001, p. 332). Interessante o modo como tal cenário pode ser quase que enxergado através da descrição do espaço, uma imagem de um caminho fechado pela vastidão das árvores vai sendo formada enquanto a leitura acontece.

*A Hora e a Vez de Augusto Matraga*, o último conto de **Sagarana** é um dos mais representativos e marcantes trabalhos produzidos pelo escritor. Tamanha é sua importância e qualidade que é considerado a obra-prima da coletânea. Para Passoni (1998, p. 1) o conto “é considerado, por muitos críticos, a mais importante produção do escritor em **Sagarana**, tanto por sua estrutura narrativa quanto pelo tratamento da luta entre o bem e o mal, e todo o questionamento decorrente de uma tomada de consciência do homem optando por uma dessas forças” (PASSONI, 1998, p. 1).

A trama narra a vida de Augusto Esteves (Augusto Matraga ou Nhô Augusto) e é segmentado em três movimentos. No primeiro, Matraga é visto como uma pessoa má, que leva uma vida desregrada. Ele apresenta-se como um valentão que pouco importa com sua família até que, certa vez, descobre que Dionora (sua mulher) e sua filha fogem com Ovídio (amante de Dionora). Abandonado também por seus capangas que bandearam para o lado de Major Consilva, seu grande inimigo, Matraga resolve que é hora de tirar satisfações com seus ex-seguidores e quase é morto. No segundo movimento está presente um Matraga obstinado, que após ser acolhido por um casal de negros em sua experiência de quase-morte, passa a levar a vida em busca de um único propósito: “Pra o céu eu vou, nem que seja a porrete!” (ROSA, 2001, p. 381). Enquanto que, no terceiro movimento, percebe-se a chegada da própria hora e vez de Augusto Matraga. Após constantes provações Nhô Augusto morre opondo-se a vingança e colocando-se ao lado de um velho que clamava pela vida de seu filho.

O conto apresenta uma delimitação geográfica clara: o município de Muruci inaugura a narrativa, posteriormente segue-se para a vila do Tombador e, por conseguinte, para a pequena cidade de Rala-Coco. Entretanto, ao contrário deste espaço demarcado, encontra-se o espaço que é responsável por influenciar, bem como interferir no decorrer dos fatos. Nesse caso, percebe-se tamanha a sua importância quando estudado em função da influência que exerce na vida de Nhô Augusto ao longo de sua trajetória, de seus altos e baixos.

Inicialmente, apresenta-se na narrativa o personagem em sua fase de pecado. Nhô Augusto vive em uma constância infernal, atingindo a todos com seu temperamento impulsivo, desrespeitoso e machista. A partir do momento em que segue ao território inimigo, no intuito de tirar satisfações com seus capangas, que bandearam para o lado do Major Consilva e, após apanhar muito nas mãos dos mesmos sendo dado praticamente como morto, Augusto Matraga adquire a chance de se redimir. Ele passa a possuir o direito de permanecer em “purgatório” podendo corrigir seus erros e alcançar o paraíso.

É na vila do Tombador que a personagem inicia uma íntima reflexão acerca de sua vida e pecados. Tal espaço proporciona um despertar que faz com que Nhô Augusto olhe para si mesmo com intenções de mudança e perdão. No futuro, fica caracterizado a terceira fase com o fim de sua purgação até, enfim, o advento da tão almejada redenção. Quando Augusto Matraga coloca-se na defesa de uma vida alheia, abrindo mão da sua própria, percebe-se que aquela pessoa desumana e temida já não existe mais. Antes da sua própria morte física, que acontece ali naquele momento, Augusto Matraga já se tornara um alguém bom e de caráter.

Por fim, o espaço do conto pode ser caracterizado por uma vertente religiosa, especialmente cristã, pois a travessia existencial de Matraga começa no inferno, passa pelo purgatório, como um herói, ou um santo que precisa redimir-se dos pecados, por meio de sacrifícios, para curar corpo e alma, e, por fim, presume-se o direito a adentrar no paraíso ao sacrificar a sua própria vida. A sua determinação em alcançar seus objetivos é tanta que ele afirma: “Eu vou p’ra o céu, e vou mesmo, por bem ou por mal!... – E a minha vez há de chegar... P’ra o céu eu vou, nem que seja a porrete!...” (Rosa, 2001, p. 381).

#### **4- Considerações finais**

Através de reflexões críticas, Guimarães Rosa revolucionou a literatura regional, representada, até então, meramente através da documentação de valores locais. Apesar de acreditarem que sua produção poderia ser explicada partindo da realidade e do momento histórico o qual ele vivenciou, nem mesmo os movimentos literários que eclodiram na época, foram o bastante para explicar a riqueza da obra desse criador de linguagens.

Pelo presente exposto, vale ressaltar que a intenção dessa pesquisa concentrou-se em tentar resolver alguns questionamentos que despertaram nossa atenção acerca da obra **Sagarana**. O sentimento de apego a terra, a utilização da linguagem, os costumes, a religião, as relações de trabalho, a relação de família, a relação patrão/empregado foram quesitos importantes para solucionar as indagações ao longo da reflexão crítica proposta e estabelecida no enlace **Sagarana versus** espaço geográfico e literatura brasileira.

## 5- Referências:

BACHELARD, G. A poética do espaço. In: \_\_ **Os pensadores**. Tradução Antônio da Costa Leal e Lúcia do Valle Santos Leal. São Paulo: Abril Cultural, 1974.

CADERNO DE LITERATURA. **A sabedoria dos burros e a travessia da Fome: uma leitura de “O burrinho pedrês” de Guimarães Rosa**. Uberlândia: Nacional, Janeiro de 2009. p. 187-191.

CANDIDO, A. Sagarana. In: ROSA, João Guimarães. **Ficção completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. v. 1, p. 63-67

COUTINHO, E. F. Guimarães Rosa: Um alquimista da palavra. In: ROSA, G. **Ficção completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, v. 1. p 11-24.

DIMAS, A. **Espaço e Romance**. 2ª edição. São Paulo: Ática, 1987.

BORGES FILHO, O. & BARBOSA, S. (Org). **Poéticas do espaço literário**. São Carlos: Claraluz, 2009.

GAMA-KHALIL, M. M. O Espaço Labiríntico em “Duelo”, de Guimarães Rosa. **Revista Cerrados**, Brasília, v. 17, n. 25, p. (01-13), abril. 2008.

GÜNTER, L. Diálogo com Guimarães Rosa. In: ROSA, João Guimarães. **Ficção completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, v. 1. p. 67-72.

LINS, A. Uma grande estréia. In: ROSA, João Guimarães. **Ficção completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, v. 1. p. 67-72.

PASSONI, C. A. N. (Org.). In: **Resumo**, comentários e textos – PUC 98. Disponível em:<<http://www.portrasdasletras.com.br/pdtl2/sub.php?op=resumos/docs/ahoraeeavezdeaugustobraga>>Acesso em: 25 out. 2010.

ROSA, J. G. **Sagarana**. 71ª edição. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

SANTOS, M. **Metamorfoses do Espaço Habitado**. 5ª edição. São Paulo: Hucitec, 1997.

TUAN, Yi-fu. **Espaço e lugar: a perspectiva da experiência**. São Paulo: DIFEL, 1983.